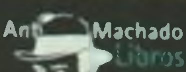
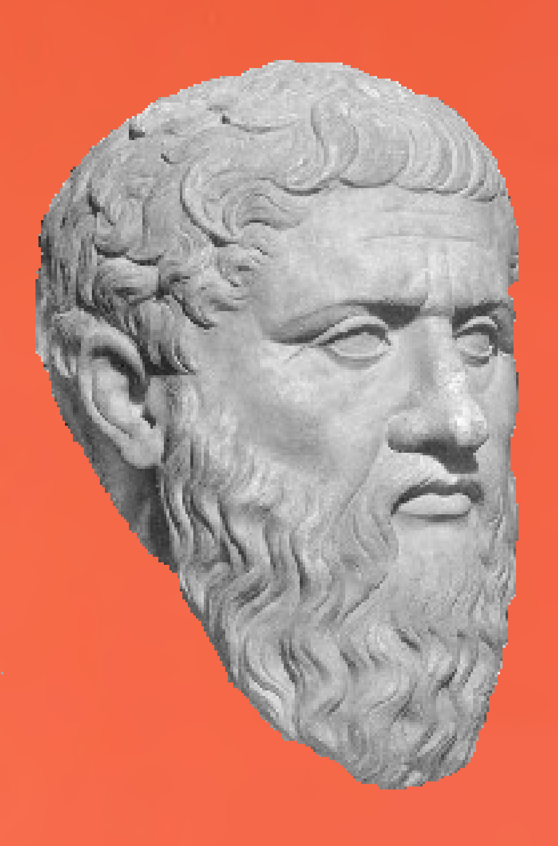
ERICK A. HAVELOCK

PREFACIO A PLATÓN



LITERATURA Y DEBATE CRÍTICO

¿Por qué era Platón enemigo de los poetas? ¿Qué entendía por imitación y por qué le resultaba tan temible? En estos y otros muchos temas inaugurales de nuestra historia, Havelock vio el colosal enfrentamiento de una cultura de tradición oral y de otra que la escritura empezaba a hacer posible. Hoy nuevas técnicas para transmitir la información nos obligan a examinar el modo como categorizamos el mundo. Tanto por saber de dónde venimos como para atisbar adónde vamos, debemos sin falta examinar las cuestiones planteadas en este libro, que conserva una incitante frescura.





ERIC A. HAVELOCK

PREFACIO A PLATÓN

Literatura y Debate Crítico - 17

Colección dirigida
por Carlos Piera
y Roberta Quance

Diseño gráfico: Alberto Corazón

ISBN: 84-7774-717-2
Depósito Legal: M. 10.988-1994
Visor Fotocomposición
Impreso en España - *Printed in Spain*
Gráficas Rógar, S. A.
Fuenlabrada (Madrid)

A mis padres

Prólogo

Este volumen nace con la esperanza de encabezar una futura serie de estudios encaminados a recoger lo que podríamos denominar el desarrollo de la mentalidad primitiva griega. No se trata, a mi entender, de otra historia más de la filosofía griega, en el sentido normalmente atribuido a la expresión. Todas las civilizaciones humanas se apoyan en una especie de 'libro' cultural; esto es: en su capacidad para almacenar información susceptible de volver a ser utilizada. En los tiempos anteriores a Homero, el 'libro' cultural griego se almacenaba en la memoria oral. No debemos permitir que los hallazgos y conclusiones basados en el reciente desciframiento del 'lineal B' —por fascinadores que sean y por muy de moda que estén— nos hagan perder de vista este dato esencial. Entre Homero y Platón empezó a cambiar el método de almacenamiento, porque la información se fue alfabetizando y, paralelamente, el ojo fue sustituyendo al oído en el papel de órgano principal utilizado a tal propósito. Los resultados de la alfabetización no se manifestaron plenamente en Grecia hasta el advenimiento del periodo helenístico, cuando —por así decirlo— adquirió fluidez el pensamiento conceptual y su vocabulario alcanzó cierto grado de normalización. Platón, que vivió en pleno centro de esta revolución, fue su heraldo y se trocó en su profeta.

El uso lingüístico es la única prueba directa que de los fenómenos mentales puede aducirse. Si la revolución que acabamos de bosquejar ocurrió de veras en Grecia, de ello tendrían que dar fe los consiguientes cambios léxicos y sintácticos operados en el griego escrito. La información semántica que se ha ido recopilando en los lexicones griegos no nos resultará de gran utilidad, dado que las diversas acepciones de las palabras no suelen presentarse de modo histórico, sino analítico, como átomos de significado finito suspendidos en el vacío, y no como áreas de significado que un contexto contiene y define. Ello trae como consecuencia que se tienda a dar por sentado, aunque sea de modo inconsciente, que la experiencia griega, de Homero a Aristóteles, constituye una constante cultural representable mediante un sistema de signos de gran variedad —desde luego—, pero compuesto meramente de conjuntos de partes intercambiables.

La tarea que tenemos por delante parece, pues, consistir en documentar el desarrollo en el griego preplatónico de un vocabulario abstracto considerado no como adición a la lengua (aunque también este aspecto

habrá de tomarse en consideración), sino como remodelación de unos recursos ya existentes.

Este empeño, para ser de algún valor, tendrá que basarse en cimientos colocados por otros; y desde luego que mis deudas son diversas, porque las síntesis aquí expuestas se apoyan en muchos descubrimientos diferentes, entre los hechos por los estudios clásicos en áreas que, a primera vista, parecen no estar relacionadas. Todo intento de reinterpretar la historia de la mentalidad griega, para entenderla como una búsqueda de conceptos sin realizar y de terminología sin inventar, tendrá que enfrentarse con el formidable obstáculo que representan las crónicas tradicionales que de la antigüedad helenística y romana nos han llegado. En éstas se da por sentado que los filósofos griegos primitivos se plantearon problemas metafísicos desde el primer momento, formulando soluciones que presuponen el dominio de lo abstracto; es decir: que fueron filósofos en el moderno sentido de la palabra. En 1879, la publicación de los *Doxographi Graeci* de Diels demostró que tales crónicas estaban tomadas de una historia de los filósofos físicos, de Teofrasto, que contenía partes consagradas a la metafísica y que se ha perdido; no obstante, la obra de Diels no supuso merma alguna en el prestigio de las crónicas antiguas, como puede comprobarse con toda facilidad echando un vistazo a libros como la *Early Greek Philosophy* de Burnet. A fin de cuentas, ¿qué mejor autoridad que la obra de Teofrasto, discípulo y sucesor de Aristóteles, fundador, con otros varios, de la historia de las ideas? Los descubrimientos de Cherniss (1935) sirvieron para asentar la conclusión de que las interpretaciones metafísicas de los pensadores preplatónicos, tal como se recogen en la obra de Aristóteles, están en gran parte adaptadas a los problemas e incluso a la metodología del sistema aristotélico. Pero aún tuvo que venir McDiarmid en 1953 a señalarnos que la exposición que hace Teofrasto de los Primeros Principios —y que apuntala toda la tradición posterior— parece estar basada en un cotejo de los datos recogidos por el propio Aristóteles, con lo que en modo alguno puede atribuírseles mayor autoridad que a estos últimos. De pronto, una muy elaborada estructura, que venía gozando de gran prestigio en los estudios modernos —al menos desde la primera edición de la magistral historia de la filosofía antigua de Zeller—, se desmorona y se hace pedazos. Si la doxografía se apoya en Teofrasto, y éste es mero reflejo de las opiniones históricas de Aristóteles (que sitúan el pensamiento griego primitivo en un contexto de problemas muy aristotélicos, pero nada presocráticos), resulta que la tradición no puede ser histórica. Esta conclusión sigue antojándoseles inadmisible a muchos estudiosos, pero no parece haber modo de evitarla. La familiaridad en modo alguno garantiza la fidelidad.

La tarea siguiente estribaría en elaborar una nueva exposición de las posturas metafísicas de los pensadores griegos primitivos. Ya verá el lector cómo, a la luz de los hallazgos arriba aludidos, me ha sido posible ir un

paso más adelante, poniendo radicalmente en duda la noción misma de que el pensamiento griego primitivo se ocupase para nada de la metafísica, o de que dispusiera del léxico necesario a tal efecto. Retirando una especie de telón de refinamientos, que hasta ahora se venía interponiendo entre el historiador moderno y la mentalidad griega, alcanzamos a ver esta última con nuevos ojos, como un fenómeno de ingenuidad esencial —cuya naturaleza se hizo parcialmente perceptible para la mirada moderna tan pronto como Diels publicó en 1903 la primera edición de los *Fragmente der Vorsokratier*, pues en esa obra se presentaban los *ipsissima verba* por una parte y la tradición por otra, en secciones que se excluían recíprocamente, con lo que se venía a poner de manifiesto que entre ambas existía un conflicto lingüístico que bien puede calificarse de irreconciliable.

Pero, si no abstracta ni metafísica, ¿qué era la mentalidad griega y qué trataba de expresar? La pista siguiente nos viene suministrada por la epigrafía, cuyo primer organizador fue Carpenter. Porque la epigrafía apuntaba la conclusión de que la cultura griega se sostuvo sobre fundamentos exclusivamente orales hasta el 700 a. de C.; y, si tal cosa era cierta, los primeros hombres a quienes se otorga la denominación de filósofos vivieron y hablaron en un periodo que aún estaba ajustándose a las condiciones de la posible alfabetización posterior; condiciones que, a mi entender, hubieron de cumplirse con señalada lentitud, porque no dependían de que unos pocos dominaran el arte de la escritura, sino de que muchos llegaran a leer de corrido sin dificultad.

Los pocos que se erigieron en prototipos de los filósofos del futuro lo hicieron por virtud de su intento de racionalizar las fuentes del conocimiento. ¿Qué forma había adoptado el conocimiento a fin de quedar preservado en la memoria oral, permaneciendo allí almacenado para posterior utilización?. En este punto acudí a la obra de Milman Parry, creyendo entrever en ella los puntos principales de la solución —y también de la respuesta a otra pregunta: ¿por qué hablaban de un modo tan peculiar los primeros filósofos cuyo nombre nos ha llegado, es decir Jenófanes, Heráclito y Parménides? El estilo formulario característico de la composición oral no implicaba solamente ciertos hábitos métricos y verbales, sino también un determinado encauzamiento de las ideas, una condición mental. Los presocráticos eran, en lo esencial, pensadores orales, profetas de lo concreto vinculados por muy viejos hábitos al pasado y a formas de expresión que también eran formas de experiencia; pero estaban empeñados en elaborar un vocabulario y una sintaxis que valieran para un nuevo futuro, para el momento en que las ideas tuvieran que expresarse en categorías organizadas según una sintaxis adecuada al pensamiento abstracto. Esta fue su tarea fundamental, en la cual invirtieron la mayor parte de sus energías. De modo que, lejos de inventar sistemas al modo de los filósofos posteriores, lo que hicieron fue consagrarse a la tarea primaria de inventar un lenguaje que hiciera posible los sistemas

futuros. Esta, sucintamente expresada, era la nueva noción que empezaba a ofrecérseme. Estoy convencido, no obstante, de que tampoco en ese punto me habría atrevido a asumir la responsabilidad de extraer semejantes conclusiones de la obra de Perry, de no haber sido por el profético artículo publicado por Nilsson en 1905, donde se especulaba con la posibilidad de que los primitivos textos milesios fueran de carácter oral. A estos indicadores he ido ajustanto los pasos de mi investigación.

Lo que en este libro se pone por delante —el ataque de Platón contra la tradición poética griega— es precisamente lo último que me fue dado aprehender. Entre tanto, de otros ámbitos han ido llegando refuerzos, en apoyo de una reconsideración de la historia de la llamada 'filosofía' primitiva o arcaica; sobre todo, con la aparición de varios estudios sobre la utilización del vocabulario primitivo. Un artículo de Burnet, «The Socratic Doctrine of the Soul» [«La doctrina socrática del alma»] abrió nuevos caminos al demostrar que una noción generalmente tomada por fundamental para toda clase de actividad especulativa probablemente había sido inventada en la segunda mitad del siglo quinto. La monografía de Stenzel sobre Sócrates, que apareció en 1927 en Pauly-Wissowa, abundó en este mismo punto de vista, proponiendo la tesis general de que el socratismo fue, en lo esencial, un experimento por el que se pretendía fortalecer el lenguaje, acompañado por el descubrimiento de que el lenguaje posee poder, si se emplea con eficacia, tanto para definir como para controlar la acción. Los estudios de Snell y von Fritz llamaron la atención sobre el hecho de que la terminología que en Platón y Aristóteles pretende definir con precisión las diversas operaciones de la consciencia, en categorías que normalmente damos por supuestas, tuvo de hecho que atravesar un considerable periodo de desarrollo antes de alcanzar semejante grado de precisión.

Cabe suponer que la idea no se posee mientras no aparece la palabra a ella ajustada; y la palabra, para ajustarse, ha de emplearse en el contexto adecuado. No escasean los síntomas de que nuestros estudios se están acercando al mismo planteamiento genéticohistórico ya vigente en otras áreas de la terminología y de las ideas; así ocurre, por ejemplo, en el intento de asimilar las nociones griegas del tiempo en su forma originaria. No hay más remedio que reconocer aquí el estímulo general que para estos estudios de ámbito clásico han supuesto otras disciplinas, especialmente la antropología comparativa y la psicología analítica. Los historiadores del pensamiento griego arcaico no están obligados a aceptar todas las teorías de Lèvy-Bruhl para reconocer la deuda que con él tienen contraída. Si en el racionalismo griego primitivo se siguen apreciando la persistencia del simbolismo religioso y del tabú ritual, si los mundos de Homero y de Platón pueden entenderse en términos de contraste entre la cultura de la vergüenza y la cultura de la culpabilidad, cabe afirmar que tales tesis, lejos de poner en peligro el propósito de mi libro, más bien le prestan cierto

apoyo. No obstante, lo cierto es que el quid de la cuestión radica en la transición de lo oral a lo escrito y de lo concreto a lo abstracto; a tal efecto, los fenómenos que nos toca estudiar son muy precisos, y proceden de cambios, también muy precisos, en la tecnología de preservación de lo comunicado.

Los profesores Christine Mitchell, Adam Parry y A.T. Cole leyeron el borrador de mi manuscrito; sus diversas enmiendas y mejoras, que desde aquí agradezco, quedaron incorporadas al texto. Dado lo muchísimo que he pretendido abarcar en este empeño, es imposible que no se hayan deslizado errores; espero, no obstante, que otros me los corrijan, abriendo paso a la más profunda investigación de problemas aquí sólo parcialmente expuestos, o no resueltos a la perfección.

E.A.H.

Cambridge, Mass.
Abril 1962

NOTAS

En aras de la brevedad, las fuentes modernas se identifican casi siempre por el apellido del autor y la página del libro a que se hace referencia. El lector deberá consultar la bibliografía para completar la referencia. Cuando hay que distinguir entre dos o más obras del mismo autor, se emplea el apellido para la obra de ese autor que vaya enumerada en primer lugar dentro de la bibliografía; las restantes obras se indican añadiendo fechas o abreviaturas de los títulos. [En las citas de *La república*, que el profesor Havelock incluye siempre en caracteres griegos con traducción inglesa, respetamos invariablemente el texto por él utilizado. Para la traducción castellana hemos acudido a Platón, *La república*, Edición bilingüe, traducción, notas y estudio preliminar por José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano (Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 3.ª edición, 1981; tres tomos). El lector no interesado en la edición bilingüe hallará la misma traducción, aun con ciertas correcciones de estilo, en «El libro de bolsillo» de Alianza editorial, número 1349. En algunas ocasiones, las referencias que da Havelock (siempre de la edición de Enrique Estéfano, París, 1578) no coinciden con las líneas correspondientes en el texto griego utilizado por Pabón/Fz. Galiano. La diferencia nunca supone gran dificultad para la localización de la cita. *Nota del traductor.*]

PRIMERA PARTE

Los hombres que pensaban con imágenes

CAPÍTULO I

Platón y la poesía

Ocurre a veces, en la historia de la palabra escrita, que ciertas obras literarias importantes llevan un título que no refleja fielmente su contenido. Parte de la obra se identifica con el todo, o el significado de algún epígrafe queda tergiversado en la traducción. Pero si tal epígrafe posee resonancias familiares y reconocibles, puede que acabe ejerciendo una especie de control mental sobre quienes toman el libro en sus manos. Estos lectores parten de una expectativa conforme al título, pero desmentida en gran parte por la substancia de lo que dice el autor. Aferrándose a una noción previa de las intenciones del autor, estos lectores, sin darse cuenta, permiten que su mente moldee el contenido de lo que van a leer, ajustándolo a la forma esperada.

Lo que acabamos de mencionar es plenamente aplicable al tratado platónico que conocemos por el nombre de *La república*. Si no fuera por el título, resultaría fácil leerlo como lo que es, y no como un ensayo de teoría política utópica. De hecho, sólo un tercio[1] de la obra se dedica a las cuestiones de estado propiamente dichas. El texto se ocupa en abundancia y con frecuencia de una gran variedad de materias que, aun siendo relativas a la condición humana, en modo alguno podrían incluirse, hoy, en un tratado de teoría política.

En ningún momento es esto más evidente para el lector que cuando se adentra en el décimo y último libro. No es normal que un autor tan hábil y experto como Platón permita, como remate de una obra, que las ideas se le dispersen en las últimas páginas. Y, sin embargo, la parte final de *La república* se abre con un análisis de la naturaleza de la poesía, no de lo político. Sin hacer diferencias entre poeta y pintor, Platón pretende demostrar que el artista genera una versión de la experiencia dos veces apartada de la realidad; que su obra es frívola, cuando no peligrosa, tanto para la ciencia como para la moral; que los grandes poetas griegos, empezando por Homero y terminando por Eurípides, han de ser excluidos del sistema educativo de Grecia. Y tan extraordinaria tesis se expone con gran apasionamiento. El alegato, en su integridad, ocupa la primera mitad del libro. Ni qué decir tiene que *La república*, como título, en modo alguno nos prepara para semejante ataque frontal contra el corazón de la literatura griega. Si la argumentación se ajusta a un plan determinado, y si

el alegato, teniendo en cuenta el momento en que se produce, constituye parte esencial de dicho plan, no será posible que el objeto del tratado, en su integridad, se constriña a los límites de lo que denominamos teoría política.

Algo más adelante nos ocuparemos de la estructura general de la obra. Analicemos ahora con algún detenimiento el tono y la índole del ataque platónico, cuyo primer paso estriba en equiparar el efecto de la poesía con un 'estrago de la mente'[2]. Estamos, pues, ante una especie de enfermedad, que es menester combatir con el correspondiente antídoto. El cual ha de consistir en el conocimiento de lo que «las cosas son en realidad». Dicho en pocas palabras, la poesía es una especie de veneno mental, un enemigo de la verdad. Algo que no puede sino herir la sensibilidad del lector moderno, cuya incredulidad no disminuye, ciertamente, ante la perorata con que Platón remata su argumento, unas cuantas páginas más adelante: «Grande, pues, más grande de lo que parece es, querido Glaucón, el combate en que se decide si se ha de ser honrado o perverso; de modo que ni por la exaltación de los honores ni por la de las riquezas ni por la de mando alguno ni tampoco por la de la poesía vale la pena descuidar la justicia ni las otras partes de la virtud»[3]. Dado que a renglón seguido nos exhorta a enrolarnos en la justa guerra contra la poesía —como un san Pablo griego, combatiendo contra las fuerzas de la oscuridad—, sólo nos quedan dos posibilidades: o Platón ha perdido todo sentido de las proporciones, o el blanco de sus denuestos no puede ser la poesía, tal como nosotros la entendemos, sino algo mucho más fundamental en la experiencia griega, y más poderoso.

Ha habido cierta resistencia natural a tomar al pie de la letra sus palabras. Los admiradores de Platón —devotos, por lo general, de sus aspectos más ligeros— en cuanto tropiezan con un texto como éste empiezan a mirar a un lado y a otro, en busca de escapatoria; y, en este caso, la que encuentran parece tendérsela el propio autor. ¿No acaba de decirnos, un poco antes de esta parrafada, que la poesía bien puede defenderse sola, si la dejan? ¿Acaso no ha rendido pleitesía a sus abrumadores encantos? ¿Acaso no reconoce su reluctancia a expulsarla, contradiciéndose? La pleitesía es innegable, desde luego, pero tomarla por contradicción es equivocarse mucho y muy profundamente, en cuanto a la motivación platónica. De hecho, los propios términos en que Platón hace la concesión a la poesía, dejándola en libertad para defenderse, si ello le place, son ya condenatorios. Porque la trata, en efecto, como a una especie de prostituta, o como a una Dalila muy capaz de seducir al Salomón platónico, desposeyéndolo de su fuerza al menor descuido. Puede encantarnos con sus mimos, sus carantoñas y sus arrebatos, pero todo esas facultades son precisamente lo que de fatal hay en ella. No osemos prestarle oídos si no hallamos el modo de contrarrestar su embrujo con otro nuestro. Hemos de repetirnos, una y otra vez, la línea de razonamiento

anteriormente seguida. Hemos de estar en guardia: «el que la escuche ha de guardarse temiendo por su propia república interior»[4].

El tono de este pasaje nos desvela el meollo de la dificultad. El objetivo de Platón parece consistir precisamente en la experiencia poética como tal. Una experiencia que nosotros calificaríamos de estética y que, para él, es una especie de veneno psíquico. Hay que tener siempre preparado el antídoto. Platón parece apuntar a la destrucción de la poesía como tal, excluyéndola en cuanto vehículo de comunicación. Sus ataques no se limitan a la mala poesía, ni a la exagerada. Esto último queda perfectamente claro a lo largo de toda la argumentación que va elaborando en contra de la poesía. Así, el poeta consigue añadir color a su expresión por el empleo de palabras y de frases[5], engalanándose con los recursos del metro, del ritmo y de la armonía[6]. Los cuales son como afeites que, aplicados a la apariencia exterior, disimulan la pobreza de la expresión tras ellos oculta[7]. Así como el artista gráfico acude al ilusionismo para engañarnos[8], así confunden nuestra inteligencia los efectos acústicos empleados por el poeta[9]. De modo que Platón ataca la propia forma y substancia de la expresión poetizada, sus imágenes, su ritmo, su elección de lenguaje poético. Tampoco escatima su hostilidad al registro de experiencias que el poeta pone a nuestro alcance por tales procedimientos. Puede, sin duda alguna, retratar mil situaciones, pintarnos mil emociones[10]. Es precisamente en la variedad donde radica el problema. La pintura que el poeta hace puede poner en libertad un fondo nuestro de respuesta positiva, evocando una amplia tesitura de nuestras emociones[11]. Todo lo cual es peligroso, sencillamente inaceptable. Dicho en pocas palabras, lo que Platón ataca en el poeta es justamente lo que nosotros le aplaudimos: su registro, su universalidad, su dominio del abanico emotivo humano, su intensidad y sinceridad, su capacidad para expresar cosas que sólo él puede expresar, de revelarnos cosas que sólo él puede revelarnos. Para Platón, todo ello constituye una especie de enfermedad, y no queda más remedio que preguntarse por qué.

Sus objeciones se sitúan en el contexto de las normas educacionales que él mismo trata de establecer. Lo cual en nada contribuye a que aclaremos algo que dentro de sus ideas se nos antoja, como mínimo, paradójico, por no decir, ateniéndonos a nuestros valores, que constituye un absurdo. Para él, la poesía, en cuanto disciplina docente, no plantea solamente un peligro moral, sino también intelectual. La poesía confunde los valores humanos, privando al hombre de carácter y despojándolo de toda percepción de la verdad. Sus cualidades estéticas son meras frivolidades, e indignos de imitación los ejemplos que nos proponen. Así argumenta el filósofo. Nosotros, probablemente, tenderíamos a invertir sus planteamientos, si nos pusiéramos a analizar el posible papel de la poesía en el ámbito docente. La poesía puede reforzar los principios morales, inspirándonos el ideal; puede ampliar el campo de nuestras afinidades morales; y

es estéticamente verdadera, en cuanto la realidad que penetra constituye un misterio negado a los intelectos prosaicos. Ninguna de tales cosas podría exhibir ante nuestros ojos sin el lenguaje, las imágenes y el ritmo que integran su peculio particular; y cuanta más cabida tenga tal lenguaje en el sistema educativo, mejor para todos.

¿A qué sorprendernos, pues, de que los intérpretes de Platón se hayan resistido a tomar sus palabras al pie de la letra? De hecho, resulta muy difícil vencer la tentación de no hacerlo. ¿Acaso no era el propio maestro un gran poeta, dueño de un estilo que, cuando quería, sabía dejar de lado las abstracciones, para invocar todos los recursos de la imaginación, ya por el retrato en vivo, ya por el mito simbólico? ¿Cómo admitir que un prosista tan sensible pudiera ser no ya indiferente, sino hostil, a la disposición rítmica y a la imaginería verbal que constituyen los secretos del estilo poético? Sus palabras tienen que proceder de la ironía, o de algún arrebato de vanidad. No es posible que hablase en serio. El ataque contra la poesía puede y debe explicarse, reduciéndolo a sus verdaderas proporciones, haciéndolo lo suficientemente inocuo como para que encaje en nuestro concepto del platonismo[12].

Tal es la línea argumental, al menos en el subconsciente; y en ella se refleja una idea preconcebida propia de la modernidad: de vez en cuando hay que evitar que sobre Platón recaigan las consecuencias de sus propias palabras, para que su filosofía no desentone con nuestro paladar moderno. Este método podría denominarse reductivo —tipo de interpretación igualmente aplicable a determinadas facetas de la política, la psicología y la ética platónicas— y consiste en ir podando las elevadas arboledas platónicas hasta reducirlas a un tamaño que encaje en nuestro jardín particular.

La poda se ha operado a mansalva en esta sección de *La república* que estamos considerando. A tal propósito se ha utilizado determinado utillaje, aplicándolo a diferentes partes del argumento. En líneas generales, Platón se acomoda al gusto moderno argumentando que el programa de *La república* es utópico y que la exclusión de la poesía sólo rige en condiciones ideales, que nunca hallarán cumplimiento en ninguna sociedad terrena previsible[13]. Aunque así fuera, aún cabría preguntarse por qué razón ha de ser precisamente la Musa quien quede excluida de Utopía. De hecho, sin embargo, esta fuga de la argumentación platónica se basa, como ya he dicho, en el supuesto de que el libro (llamado) *La república* se ocupa de asuntos políticos. ¿Acaso no lleva etiqueta la botella? La lleva, sin duda, pero no conviene pasar por alto que su contenido, una vez catado, deja un regusto a teoría de la enseñanza, no de la política. Las reformas a emprender se consideran de urgencia en tiempo presente, y no son en modo alguno utópicas. La poesía no es objeto de acusación política, sino intelectual, y, consiguientemente, la constitución que ha de protegerse de su influencia se define, en dos ocasiones, con las palabras «propia república interior [de cada uno]»[14].

Los críticos han experimentado con otro instrumento de fuga, partiendo del supuesto de que los pasajes más radicales de la polémica platónica están dirigidos contra una moda de crítica literaria que imperaba en aquellos tiempos, de modo pasajero, y preconizada por los sofistas[15]. Quienes, se arguye, pretendieron hacer un empleo artificial de los poetas, presentándolos como fuente de instrucción en todos los temas de índole práctica y llegando, con ello, a defender el absurdo. Explicación que no es de recibo. Por descontado que Platón habla de 'campeones', de «defensores» de la poesía[16], pero sin identificarlos nunca como profesionales. Más bien parece referirse a los portavoces de la opinión común. Y, además, Platón expresa tales alegatos como si los estuviera haciendo el propio Homero; es decir: como si la opinión pública participara de tan exagerada opinión de Homero[17]. En cuanto a los sofistas, por lo general no suele hacerse suficiente hincapié en el hecho de que, siguiendo su línea argumental, Platón no los enumera entre sus enemigos, sino entre sus posibles aliados en la batalla educativa que contra los poetas sostiene[18]. Esto último no se ajusta a las ideas preestablecidas que suelen aplicar los críticos en su posicionamiento de los sofistas con respecto a Platón; pero, al menos por el momento, Platón los sitúa en un contexto del que no cabe deducir que al atacar la poesía esté atacando la noción de poesía que ellos tienen.

Aún queda otra arma en la panoplia de la crítica defensiva: argüir que el objetivo de Platón, al menos en parte de lo que dice, no debe identificarse con la poesía como tal, sino sólo con el teatro e incluso con determinadas formas teatrales que entonces seguían una moda de extremado realismo[19]. Pero la verdad es que el texto no puede someterse a semejante desguace de sus partes, como si Platón, por un lado, atendiera a Homero, Hesíodo y el teatro, y, por otro, solamente al teatro. Cierto que la tragedia se halla en el primer plano de su atención, y ello, a mi entender, sencillamente por ser contemporánea. Pero lo que más nos sorprende es que Platón se niega sistemáticamente a trazar una distinción formal entre épica y tragedia en cuanto géneros diferenciables, o entre Homero y Hesíodo, por una parte (porque también de este último se hace mención)[20], y los poetas trágicos por otra. En ciertos pasajes, Platón llega a utilizar un lenguaje del que cabría inferir que 'tragedia' (esto es: el teatro) es término aplicable a toda la poesía «sea en yambos, sea en versos épicos»[21]. Lo que parece estarnos indicando es que no hay por qué hacer distingos entre Homero y Esquilo. Platón define del modo siguiente el tema de lo que consituye el blanco de sus ataques: «la poesía imitativa nos presenta a los hombres realizando actos forzosos o voluntarios a causa de los cuales piensan que son felices o desgraciados y en los que se encuentran ya apesadumbrados ya satisfechos». Esta definición resulta tan válida para la *Ilíada* como para cualquier representación teatral[22]. De hecho, Platón pasa a ilustrar sus palabras citando una descripción poética del dolor de un padre ante la pérdida de su hijo. Lo cual se halla en evidente relación con

otro ejemplo aducido anteriormente en *La república*, cuando Platón está pensando en el derrumbamiento de Príamo ante la pérdida de Héctor[23].

Ningún estudioso habría sucumbido a la tentación de reducir el objetivo de Platón, en estos contextos, al teatro, si no hubiera sido por el hecho de que el filósofo parece dedicar excesivo espacio al análisis de la reacción emotiva del público ante la representación. El motivo de tal interés se pondrá de manifiesto en un capítulo posterior. Es, de hecho, una de las claves del rompecabezas platónico. En nuestra experiencia moderna, la única situación artística capaz de provocar una reacción del público como la descrita sería la representación de una obra teatral. Ello nos impulsa a deducir que Platón tenía la vista puesta en el escenario, exclusivamente, olvidando que en la práctica griega los recitales de poesía épica también constituían una representación, y que el rapsodo[24], al parecer, establecía con su auditorio una relación análoga a la del actor con su público.

Estos métodos para debilitar los ataques platónicos consisten en debilitarlos haciendo que se dispersen en toda una variedad de objetivos. La intención es buena, pero responden a una equivocada noción del espíritu y del contenido de la argumentación. La cual conforma un todo unitario; se lanza, como veremos en un análisis posterior, en primer lugar contra la expresión poética en cuanto tal, y luego contra la experiencia poética en cuanto tal; y se lleva a cabo con intensa seriedad. Platón se expresa apasionadamente, como convencido de que se está enfrentando a un formidable oponente, capaz de congregar en su defensa todas las fuerzas de la tradición y de la opinión contemporánea. Alega, arguye, denuncia, lisonjea. Es David plantado ante Goliat. Y se expresa como si no tuviera opción, como si no le quedara más remedio que pelear a muerte.

Hay en todo esto algo misterioso, una especie de rompecabezas histórico. No lo resolveremos haciendo como que no existe, esto es: suponiendo que Platón no quiso decir lo que dijo. Evidentemente, la poesía a que él se refiere no es la que hoy identificamos por tal denominación. O, mejor dicho: su poesía y la nuestra tienen muchísimas cosas en común, pero nosotros hemos modificado el entorno que rodea la práctica de la poesía. En cierto modo, Platón está hablando de una situación cultural de conjunto que ya no existe. Habrá que desentrañar las claves de este misterio, a resultas del cual nuestros valores comunes han experimentado tal cambio, que la poesía cuenta ahora entre las fuentes más inspiradoras y provechosas tanto para el cultivo de la mente y como para el cultivo del espíritu.

Antes de buscar la solución al problema tendremos que proceder a aumentarlo de tamaño. La lucha de Platón contra la poesía no se ciñe a la primera mitad del último libro. De hecho, como nos recuerda en el prefacio del libro X, la poesía, en cuanto «imitativa»[25], ya ha sido

rechazada antes, y por todos los conceptos. Se está refiriendo a un análisis de la *lexis* o mecanismo verbal de la poesía, contenido en el Libro III de *La república* y prolongación, a su vez, de un ataque previo contra el contenido de la poesía *(logoi)*[26]. Tal ataque se inicia antes del final del Libro II[27], cuando Platón preconiza una política de desprecio y de censura total de los poetas griegos, pasados y presentes. ¿Qué guía —se pregunta, traspasando la cuestión a sus lectores— nos suministra la poesía tradicional en lo tocante a la moral? Su respuesta es: poquísima, suponiendo que nos creamos sus historias de dioses, héroes y hombres normales. Está plagada de muerte y de incesto, de crueldad y de tración; de pasiones incontroladas; de debilidad, de cobardía, de maldad. La repetición de tales asuntos no puede sino conducir a la imitación por parte de quienes aún poseen una mente tierna y sin formar. No queda más recurso que la censura. En resumidas cuentas, la postura de Platón no difiere en mucho de la adoptada por quienes recomendaban la enmienda del Viejo Testamento para su lectura por los jóvenes; aunque, claro está, teniendo en cuenta la condición de la mitología griega, la propuesta de Platón tenía que ser más drástica.

Hasta aquí, los objetivos del filósofo nos resultan comprensibles, prescindiendo de que puedan parecernos equivocados. Pero a renglón seguido, dejando el contenido de los relatos narrados por los poetas, pasa a considerar el modo en que están narrados. Al problema de la substancia sucede el problema del estilo —y, en este momento, el lector, por comprensivo que sea, empieza a sentirse engañado. Platón preconiza una clasificación práctica, aunque bastante simplista, de la poesía, en tres epígrafes[28]: la que relata lo que sucede, por boca del poeta; la que teatraliza lo que sucede, permitiendo que los personajes hablen por sí mismos; la que mezcla una y otra modalidad. Una vez más, es Homero quien ocupa el primer plano, en la mente del filósofo. Homero es exponente del estilo mixto, mientras la tragedia se consagra enteramente a lo teatral. Tendremos que volver sobre este análisis, con más detenimiento, en el capítulo próximo. Por el momento, bástenos con observar la evidente animadversión de Platón hacia el estilo teatral en sí. Claro está que tendrá que tolerarlo, a fin de cuentas; es decir: tolerará la poesía de la situación y del lenguaje teatralizados, con tal que los personajes de tal modo presentados sean éticamente superiores. Al empezar el libro X, cuando trae de nuevo a colación los párrafos recién aludidos, ya se ha olvidado[29] de hasta qué punto llevó su tolerancia. A todo lo largo del libro III persiste una fuerte corriente de sospecha y desdén hacia la empatía teatral en sí. Da la impresión de considerar que siempre hay que preferir el estilo puramente descriptivo, llegando a sugerir que Homero, parafraseado para producir un efecto meramente descriptivo, quedaría reducido a la insignificancia[30]. No puede uno, por consiguiente, evitar la sensación de que en estos párrafos, aun siendo mucho menos drásticos que

sus correspondientes del libro X, Platón pone de manifiesto una hostilidad básica hacia la experiencia poética *per se*, así como hacia el acto imaginativo que en tan gran medida constituye nuestra experiencia. Y esto no tiene más remedio que desconcertarnos.

Un primer paso hacia la solución del rompecabezas estribará en tomar *La república* en su conjunto y situarla en perspectiva, para preguntarnos: ¿Qué papel desempeña la poesía en la totalidad de este tratado? ¿Se limita a los pasajes ya aludidos, en que se presta atención analítica a lo que dice el poeta? No, no se limita a estos pasajes. La tesis formal a demostrar y defender en el corpus de *La república* se plantea para discusión en la obertura del libro II[31]. Allí se plantea a 'Sócrates', como un desafío, la posibilidad de aislar el principio de la moral en lo abstracto, y en cuanto pueda existir como imperativo moral en el alma del hombre. Algo que debe definirse y ser defendido por sí mismo; cuyas recompensas o castigos deben considerarse incidentales; y se trata de demostrar que este tipo puro de moral constituye la más dichosa condición humana[32]. Este desafío domina el plan de toda la obra[33], y —aun dándosele respuesta formal en los últimos párrafos del libro IX— sigue siendo la principal fuerza motriz de la argumentación hasta el libro X[34].

¿Por qué reviste este desafío una importancia tan fundamental? Sin duda alguna, porque señala una innovación. Esa moral pura nunca se había planteado con anterioridad. Lo que Grecia había venido disfrutando hasta entonces (dice Adimanto en un pasaje de gran fuerza y sinceridad)[35] es una tradición de moral escindida, una especie de zona crepuscular; un pacto, en el mejor de los supuestos, o una confabulación cínica, en el peor, para que las generaciones más jóvenes fueran siempre adoctrinadas en la noción de que lo importante no es tanto la moral en cuanto prestigio social como la recompensa que puede derivarse de una reputación de moralidad, con independencia de que ésta sea merecida o no. O, de otro modo (y con ello no se incurre en inconsistencia), se advierte a los jóvenes que la virtud es el ideal, por supuesto, pero que es difícil y suele quedar sin recompensa. En la mayor parte de los casos, la falta de principios resulta más remuneratoria. ¿Acaso no otorgan los dioses sus favores al injusto, con frecuencia? Y, en todo caso, la conducta inmoral siempre puede expiarse por la vía rápida, mediante los correspondientes ritos religiosos. Como consecuencia de todo ello, el adolescente griego se ve continuamente condicionado hacia una actitud que en el fondo es cínica. Es más importante mantener las apariencias que llevar la practica a la realidad. El decoro y el buen comportamiento no se quebrantan de modo evidente, pero sí el principio interno de lo moral.

Lo que se está juzgando es la tradición griega y su sistema educativo. Las principales autoridades que se citan en apoyo de este tipo de moral entre dos luces son los poetas. Sale a relucir el nombre de Homero y el de Hesíodo, y se citan párrafos de ambos; también de otros. Podría

parecer que *La república* se plantea un problema que no es filosófico en el sentido especializado del término, sino más bien social y cultural. Lo que pone en cuestión es la tradición griega en sí, sin olvidar los cimientos sobre los que se levanta. Para esta tradición es fundamental la condición y calidad de la enseñanza griega. Sea cual sea, el proceso por el que se forman las mentes y actitudes de los jóvenes constituye la intríngulis del problema platónico. Y en alguna parte de este punto central se halla, a su vez, la presencia de los poetas. Los cuales son consubstanciales al problema. Surgen de inmediato, ya al principio del tratado, como 'enemigos', y en calidad de tales se les obliga a desempeñar su papel del libro X.

Tan pronto como comprendemos que *La república* constituye un ataque contra el sistema educativo griego, la lógica de su organización total se nos manifiesta claramente[36]. Luego, las sucesivas críticas a la poesía empiezan a encajar a la perfección, cuando nos percatamos de que los poetas son fundamentales dentro del sistema educativo. La parte de la argumentación que se ocupa directamente de la teoría política no abarca más que un tercio de los nueve libros[37], y cada vez que surge es para ir dando lugar a sucesivas lucubraciones sobre teoría de la enseñanza[38]. El marco político puede antojársenos utópico; pero en modo alguno lo son los objetivos educacionales. Así, en el libro II, una vez propuesto el problema —un problema que afecta a la construcción de la justicia en el alma del individuo—, se acude al procedimiento de describir la sociedad política en general, para hacerla luego corresponder con el individuo en lo particular. La evolución de esa sociedad se va siguiendo hasta el momento en que surge la clase de los guardianes, clave del Estado. Y, a partir de ese momento, la exposición se concentra en la educación de los guardianes: en efecto, Platón pasa a proponernos un programa de enseñanza elemental y secundaria, revisado a partir de la práctica griega entonces vigente. Una vez concluido esto último, se vuelve brevemente a la política, para describir con detalle las tres clases que componen el Estado, junto con sus virtudes correspondientes. Luego viene la psicología del alma individual, teoría evidentemente amoldada para que encaje en los objetivos docentes de Platón. Sigue algo de teoría política, social, económica —la igualdad de los sexos, la familia comunitaria y el papel de la guerra limitada—, hasta desembocar en la paradoja de que el poder político no tenga más que un receptor fiable y apropiado, y éste sea el filósofo. Otra novedad. Los filósofos del país no pasan de grupo minoritario, y su carácter se define en contraste explícito con el de los asistentes al teatro, el público de las representaciones teatrales, y similares. Una vez más, por implicación, el poeta resulta ser el enemigo[39]. Luego, habiendo trazado un cuadro de la actual situación ambigua del filósofo en las sociedades existentes —tenido unas veces por loco y otras por delincuente—, nos enfrentamos con el problema de cuál será la educación adecuada para él; y se nos hace partícipes de la secreta fuente del verdadero conocimiento sobre el que se

levanta la integridad del filósofo. Luego, en el libro VII, el más importante de *La república*, Platón entra en los pormenores del plan de estudios a seguir para que el filósofo reciba una educación a la altura de su desempeño. Se parte de la matemática para llegar a la dialéctica, y debe proponerse[40] al grupo de edad comprendido entre los veinte y los treinta y cinco años; la cualificación ha de obtenerse según criterios de competitividad, por los que se irán eliminando, en fases sucesivas, los menos capaces[41]. Una vez concluido lo anterior, la exposición, en el libro VIII, vuelve a la teoría política. Habiendo presentado la degeneración de las sociedades y de los individuos, su alejamiento del ideal, en cuatro fases sucesivas, Platón, en el libro IX, retoma el problema desde el principio[42]. La moral absoluta, en cuanto se opone a la moral coyuntural, ya ha quedado definida; ella constituye la condición del filósofo auténtico. ¿Es también la más dichosa condición humana? Antes de replicar que sí, Platón, en el libro X, vuelve su atención a un asunto que se había dejado sin concluir. Había detallado el nuevo plan de estudios de la Academia[43], pero sin justificar la total ausencia de la poesía[44]. Su exclusión se ha hecho ahora lógica e inevitable, porque su genio resulta totalmente incompatible con la epistemología subyacente en el nuevo programa. De manera que los poetas —que, de pasada, en el libro V, ya habían sido denunciados como enemigos de los filósofos, quedan ahora, en el libro X, totalmente al descubierto, y excluidos de la disciplina que debe reinar en el ámbito de la instrucción filosófica.

Desde este punto de vista, el material docente de *La república* puede situarse en dos estadios principales: estudios primarios y secundarios, denominados *mousike*, y plan de estudios universitarios[45] del libro VII. Cada uno de ellos se apoya en una excusa o motivo político: en el libro II hacen entrada los guardianes, los reyes-filósofos en el libro V. En el primer nivel se mantienen los estudios poéticos tradicionales, aunque no sin expurgarlos según principios que no dejan de antojársenos curiosos; en el segundo nivel, hay que prescindir de todos los estudios poéticos, sin ninguna clase de ceremonias[46].

Estamos ante una exposición espléndida, soberbia, documento fundamental para la historia de la cultura europea. Señala la introducción del sistema universitario en occidente. Pero plantea a la mentalidad moderna varios problemas de índole histórica. En primer lugar, ¿cuál es el motivo de que el sistema griego de enseñanza vigente en tiempos de Platón concediera una importancia tan absolutamente crucial a la poesía? A juzgar por Platón, podría decirse que ésta goza de un monopolio total. En segundo lugar, ¿por qué propone Platón tan curiosas reformas en el campo de estilo poético? ¿Por qué es tan importante la teatralización, y por qué la considera peligrosa? En tercer lugar, ¿por qué se le antoja esencial que la poesía quede totalmente excluida del plan de enseñanza universitaria? En ella es, precisamente, donde el gusto y la práctica de nuestros tiempos

hallan posible la máxima explotación de las posibilidades de la experiencia poética, dentro de las humanidades. ¿Cuál es el motivo de que Platón se comprometa tanto y tan apasionadamente en la batalla contra la experiencia poética? Las respuestas a todas estas preguntas pueden no carecer de relevancia para la historia del pensamiento griego.

[1] Cf. infra, nota 37.

[2] 595b5 *λώβη ... τῆς τῶν ἀκουόντων διανοίας.*

[3] 608b4 *μέγας γάρ, ἔφην, ὁ ἀγών κτλ.*

[4] 608b1 *περὶ τῆς ἐν αὑτῷ πολιτείας δεδιότι.* cf. 605b7 *κακὴν πολιτείαν ἰδίᾳ ἑκάστου τῇ ψυχῇ ἐμποιεῖν.*

[5] 601a4-5.

[6] 601a8.

[7] 601b2 *ἐπεί γυμνωθέντα γε τῶν τῆς μουσικῆς χρωμάτων τὰ τῶν ποιητῶν, αὐτὰ ἐφ'αὑτῶν λεγόμενα, οἶμαι σε εἰδέναι οἷα φαίνεται.*

[8] 602d1-4.

[9] 603b6-d3.

[10] 604e1-2 *οὐκοῦν τὸ μὲν πολλὴν μίμησιν καὶ ποικίλην ἔχει, τὸ ἀγανακτητικόν.*

[11] 605d3-4.

[12] Lo que podríamos denominar «cátedra» en lo tocante a Platón (Zeller, Nettleship, Wilamowitz, Shorey, entre otros), ante lo que de sorprendente o indigestible hay en la primera mitad del libro X, ha seguido insistiendo en que al pan, pan, y al vino, vino. Así, por ejemplo, Nettleship, sin permitirse reducir el objetivo de Platón, lo identifica como 'literatura imaginaria' (pp. 349, 351), citando la novela victoriana de sus tiempos como paralelo. Otros, sin dejar de tomarse muy en serio los objetivos, recurren al ingenio. Así, Ferguson (*Introd.*, p. 21) propone que «la crítica estética de *La república* es casi con toda seguridad una herencia que Platón recibe de Sócrates», apoyando la hipótesis en la imposible descripción de un Sócrates capaz de ir tras los libros como «un borrico tras la zanahoria». Según Friedlaender, por otra parte, el poeta mimético del libro X ha de equipararse con el autor de los propios diálogos de Platón; cf. también Lodge, pp. 173-74, quien no obstante trata de realzar los diálogos a escala metafísica, al contrario de Friedlaender, que los rebaja (si lo he entendido bien). (No obstante, en *Las leyes* 811c vienen recomendados los diálogos como tipo de composición que debería *sustituir a* la poesía). Tales explicaciones tienen al menos el mérito de entender que Platón está hablando en serio. La vía opcional, junto con los especialistas que la defienden, se revisa más adelante, en la nota 37 al capítulo segundo. No cabe sorprenderse de que con todo ello aumente la tentación de entender la cuestión en términos de ambigüedad (cf. Atkins, pp. 47-50, que se manifiesta, al mismo tiempo, predispuesto y reticente a tomar «al pie de la letra» las palabras de Platón).

[13] Greene, pp. 55-6 (quien, no obstante, se niega a tergiversar el sentido directo del libro X, considerado en sí mismo: «En este punto está claro su propósito de hacer a la poesía tanto daño como le sea posible») y Grube, p. 203: «Quedan todos excluidos del Estado ideal. Pero se trata, repito, del Estado ideal»).

[14] Supra, nota 4.

[15] Cornford, pág. 322 «El objeto principal del ataque... es lo que por aquel entonces sostenían los sofistas... que Homero, en particular, y también, en menor grado, todos los trágicos, eran maestros en todo conocimiento técnico». Cf. ibid. p. 133, nota 2. Ferguson (notas a 598d4 y 606e1) adjudica a Antístenes el papel de *ἐπαινέτης Ὁμήρου.*

[16] 5987c7 y d8, 606e1, 607d6 *τοῖς προστάταις αὐτῆς.*

[17] 599c6 ff.

[18] 600c6 ff.

[19] Webster, «Gk. Theories», pp. 166-7; a quien sigue Cornford, pp. 324 y 335, nota 1.

[20] 600d6.

[21] 602b8-10.

[22] Con 603c4 πράττοντας, φαμέν, ἀνθρώπους, μιμεῖται ἡ μιμητικὴ βιαίους ἢ ἑκουσίας πράξεις . . . cf 606e2 πεπαίδευκεν οὗτος ὁ ποιητὴς καὶ πρὸς διοίκησίν τε καὶ παιδείαν τῶν ἀνθρωπίνων πραγμάτων ...

[23] 603e3 ff. remite (ἐλέγομεν) al libro 2, 387d ff, y especialmente a 388b4 ff.

[24] En 600d6, Platón emplea ῥαψῳδεῖν para describir tanto la actividad de Homero como la de Hesíodo.

[25] 595a5; cf. infra, n. 29.

[26] 392c6 Τὰ μὲ δὴ λόγων πέρι ἐχέτω τέλος· τὸ δὲ λέξεως ... μετὰ τοῦτο σκεπτέον.

[27] 377b5 ff.

[28] 392d2 ff.

[29] 595a1, donde τὸ μηδαμῇ παραδέχεσθαι αὐτῆς (sc. τῆς ποιήσεως) ὅση μιμητική parece expresarse como si fuera el principio ya defendido en el libro III. Esta fraseología platónica ha suscitado dos problemas interpretativos distintos: (i) El libro III no proscribe toda la poesía mimética. ¿Cómo explicar la aparante contradicción entre III y X? (Esto último ha llevado a deducir que el libro X es una ocurrencia de última hora, y que la conexión carece de importancia; cf. infra, nota 46.) (ii) Según se va exponiendo la argumentación del libro X, más claro resulta que por *mimesis* hay que entender toda clase de poesía, y no sólo una parte de ella (lo cual niega Collingwood, aunque para ello tenga que maltratar el texto de Platón, como señala Rosen, pp. 139-40). ¿Cómo, pues, explicar la segunda contradicción aparente dentro del propio libro X? La solución, común a ambos problemas, estriba en el hecho de que Platón ve la poesía desde un punto de vista controlado por su programa docente (infra, p. 36). En el nivel de la elite no hay sitio para la poesía, y sí lo había en cambio en el nivel escolar. Así, pues, la frase empleada en 595a2 παντὸς ἄρα μᾶλλον ὀρθῶς ᾠκίζομεν τὴν πόλιν se refiere al plan de estudio del libro VII, y es pecialmente a VII. 521b13 ff, donde la gimnástica y la música quedan ambas descartadas, por no ser idóneas para este plan de estudios —la música no alcanza a proporcionar ἐπιστήμη (522a5)—; y a renglón seguido añade Platón: μάθημα δὲ πρὸς τοιοῦτον τι ἄγον, οἷον συ νῦν ζητεῖς, οὐδὲν ἦν ἐν αὐτῇ. Es precisamente la fundamental ausencia de mathema en la 'música' lo que se expone por entero en el libro X. Pero en el nivel universitario Platón tiene que tener en cuenta el papel a desempeñar por sus propios diálogos, especialmente *La república*. ¿Siguen constituyendo una opción docente válida frente a la 'música'? ¿Son o no son una forma de *poiesis*? Lo son, desde luego (sobre la *poiesis*, capítulo segundo, nota 37; Friedlaender parece haber captado este hecho, pero no la distinción implícita entre el diálogo en prosa y la poesía; cf. supra, n. 12). Platón, con su característica despreocupación terminológica, está aquí pensando en *poiesis*, genéricamente, y ya se dispone a demostrar que una de sus especies —concretamente: la enseñanza poética tradicional— ha de excluirse de la educación superior.

[30] 601b2 ff.; cf. 393d8 ff.

[31] Cornford, p. 41: «El problema que Sócrates ha de resolver vuelven a plantearlo Glaucón y Adimanto».

[32] Cf. infra, capítulo 12, pp. 220 ff.

[33] Infra, capítulo 12, notas 13, 20.

[34] Pero que sólo se traen a colación explícitamente en conexión con la segunda mitad del libro X, en 612b2 ff.

[35] 362e1-367a4.

[36] El afán de acomodar la doctrina del libro X a una teoría del arte (infra, capítulo segundo, n. 37) trae consigo la resistencia a reconocer la prioridad que tienen los motivos educacionales sobre los estéticos en la mente de Platón; cf. Verdenius, p. 9: «Platón gusta de disfrazar sus teorías, vistiéndolas de celo pedagógico»; p. 19: «Platón exagera las deficiencias de la poesía... por motivos pedagógicos»; y p. 25 «un fatal retorno a la postura de educador».

[37] El libro I es ciertamente 'político', en el sentido de que el desafío de Trasímaco depende esencialmente de cómo se haya formado su opinión sobre el modo de gobernar y

de cómo se gobiernen de hecho los Estados, ignorando el problema docente (aunque, de hecho, plantee casi *ab initio*, 331e ff, el problema de la autoridad de los poetas; cf. Atkins, p. 39). Su carácter ha contribuido a que los lectores acepten *La república* como ensayo sobre teoría política. Pero el libro puede haber sido compuesto originalmente como un diálogo 'aporético' diferenciado (cf. Cornford, C.Q. 1912, p. 254, nota 3), y me ha parecido bien excluirlo siguiendo un criterio estadístico, para exponer la homogeneidad de criterio existente en los nueve restantes. En éstos, la teoría política se presenta en el libro II 368e-374c, en el libro III 412b, hasta el libro IV 434a, en el libro V 449a-473b, en el libro VIII 543a, hasta el libro IX 576b. Todo ello asciende a 81 páginas, sobre el total de 239 que la obra tiene en la edición de Enrique Estéfano.

[38] Los *phylakes* hacen entrada, en contexto político, en 374d8; en 374e4-376d se define su 'tipo' *(physis)* humano, que se corresponde con su función; hasta que en 376e2 se formula la pregunta *τίς οὖν ἡ παιδεία*; ¿cómo formar a este tipo de hombre? La respuesta concluye en 412b2 *οἱ μὲν σὴ τύποι τῆς παιδείας τε καὶ τροφῆς οὗτοι ἂν εἶεν*. Con ello se remata el análisis del plan de estudios escolares de la época. En 473c11 (en contexto político) hace entrada el *philosophos*. En 474b4 se plantea por primera vez el problema de cuál sea su tipo humano; la respuesta queda incluida en la Teoría de las Formas, pero más adelante se presenta, de modo resumido, en el libro VI, *ὃ τοίνυν ἀρχόμενοι τούτου τοῦ λόγου* (viz. en 474b4) *ἐλέγομεν, τὴν φύσιν αὐτῶν πρῶτον δεῖ καταμαθεῖν*. La respuesta a este problema, incluida la definición de la physis y las condiciones para su cumplimiento (¿es el filósofo un tipo humano sin utilidad, o peligroso?), o las posibilidades de que tal tipo se dé en la vida real, están contenidas en el libro V, hasta 502c. Donde —en 502c10— surgen tres preguntas: *τίνα τρόπον ἡμῖν καὶ ἐκ τίνων μαθημάτων τε καὶ ἐπιτηδευμάτων οἱ σωτῆρες ἐνέσονται τῆς πολιτείας, καὶ κατὰ ποίας ἡλικίας ἕκαστοι ἑκάστων ἁπτόμενοι*. Tales preguntas contienen en sí las respuestas dadas en las tres parábolas, en el plan de estudios y en los requisitos de edad que ocupan el resto del libro VI y la totalidad del VII. Así, los dos programas educativos quedan organizados de un modo simétrico, dentro de la exposición. En todos los casos se aduce excusa política por el procedimiento de presentar un tipo humano adecuado para el desempeño de determinadas funciones políticas. A continuación se procede a definir psicológicamente cada tipo (lo cual, en el caso de los filósofos, requería de cierta elaboración), y en seguida se analiza el pertinente programa de formación.

[39] Cf. infra, capítulo 13, notas 26-31.

[40] 537b8-539e2.

[41] El proceso de selección sigue adelante incluso después del descenso a las *empeireia* (539e5-540a5).

[42] 588b1-4.

[43] Friedlaender, p. 92: «La educación de los guardianes (Libro VII) no puede diferir significativamente de la que reciben los demás estudiantes de la Academia»; cf. también Grube, p. 240.

[44] El *Protágoras* (347c-348a) se adelanta a *La república* demostrando lo erróneo de todo intento que los adultos hagan por tratar con seriedad a los poetas; sus necesidades mentales requieren una disciplina dialéctica. Las *leyes* siguen ateniéndose a dicha premisa, pero concentrándose en el plan de estudios escolares («El arte, en general, se relega a la educación de los jóvenes y el esparcimiento de los adultos» —Grube, p. 207, donde hay que leer 'poesía' en vez de 'arte'; cf. también Gould, p. 118, quien sugiere que Platón, al concluir *Las leyes*, «pensó que el Concejo Nocturno siguiese un plan de estudios casi idéntico al de los guardianes de *La república*»). No hay en ello ningún cambio: la poesía puede ser tolerada, e incluso utilizada por el legislador en la enseñanza primaria y secundaria, a pesar de estar excluida de la universidad; Marrou, p. 488.

[45] Para las condiciones que necesiariamente limitan el empleo de esta palabra, aplicada a la Academia, vid. Cherniss, pp. 61-70.

[46] La lógica acumulativa de esta disposición prescinde del argumento de que «su ataque a la poesía semeja un añadido, sólo superficialmente vinculado a lo anterior...», haciendo innecesaria la especulación de que «la censura de la poesía dramática... será ya conocida, suscitando unas críticas que Platón se apresuró a rebatir» (Cornford, p. 321, y cf. Nettleship, pp. 340-1). Aun suponiendo que una de las dos mitades del libro X haya quedado falta de revisión interna (Nettleship, 341, 355), ello no afectaría el conjunto del tratado, en su estructura. El hecho de excluir la poesía de la educación superior no puede preconizarse sin haber definido antes tal educación, ni tampoco pueden señalarse los premios correspondientes a la justicia sin antes haber dotado a ésta de autonomía. Ya en 1913, Hackforth, en réplica a Cornford, argumentó que (a) «no hay ningún aspecto importante en que el esquema educativo de 6-7 sea incompatible con el de 2-4», pero que (b) ambas partes representaban, no obstante, «dos líneas de pensamiento radicalmente distintas». Hackforth, sin embargo, localizaba el origen de la diferencia en la metafísica, más que en el deseo de mejorar el sistema docente griego de la época; pero cf. Havelock, «Why was Socrates Tried» [«Por qué fue juzgado Sócrates», p. 104.].

CAPÍTULO II

La mimesis

Hemos hablado de la oculta corriente de hostilidad hacia la experiencia poética que se detecta en Platón; fenómeno muy desconcertante para los platónicos, que llegan a sentirse abandonados por el maestro en este punto. De hecho, la crítica que Platón hace de la poesía y de la situación poética resulta complicada, e imposible de comprender si no nos hacemos una idea correcta del más escurridizo de los términos de su vocabulario filosófico, la palabra griega *mimesis*[1]. Dentro de *La república*, Platón empieza utilizándola como clasificación estilística para definir la composición dramática, en cuanto opuesta a la descriptiva. Pero más adelante parece ir ampliando el vocablo, hasta incluir en él otros varios fenómenos. Su inclusión va haciendo que se manifiesten ante nuestros ojos determinadas claves del carácter de la situación cultural griega.

La palabra aparece por primera vez en el libro III[2], cuando Platón pasa del tipo de relato que narra el poeta al problema de la «técnica de comunicación verbal» que éste emplea. Frase cuya complicación apenas si traduce en todo su alcance la palabra griega *lexis*, que —como se ve en los párrafos siguientes— abarca en su integridad el aparato verbal, rítmico y de imaginería que el poeta tiene a su disposición. La crítica que sigue a continuación se escinde, si la analizamos atentamente, en tres partes. Platón comienza examinando el caso del poeta *per se*[3], su estilo de composición y los efectos que con él se obtienen. En mitad de su razonamiento pasa a considerar problemas relativos a la psicología de los «guardianes»[4], esto es de los ciudadanos soldados, problemas que, a su entender, están relacionados, pero que ciertamente ocupan un lugar muy distinto dentro de la comunidad, porque en modo alguno cabe atribuir la condición de poetas a los ciudadanos soldados. Algo más adelante[5], Platón vuelve al problema de la composición poética y del estilo, y el poeta ocupa de nuevo el centro de su atención, sustituyendo al guardián. Veamos en primer lugar qué es lo que se dice en los dos pasajes relativo a los poetas y su poesía.

Platón, en efecto, inicia su argumentación afirmando que en toda comunicación verbal se da una distinción básica entre el método descriptivo y el método teatral. Una vez más se toma a Homero como prototipo de ambos. Dentro de sus poemas cabe distinguir entre discursos con intercambio —como el que se produce entre actores— y expresiones interpuestas,

pronunciadas por el propio poeta. Los primeros constituyen ejemplos de *mimesis*, de «imitación» teatral o «personificación»; las segundas, ejemplos de «recitación simple»[6] o, cabría decir, de narración directa en tercera persona. La épica, *in toto*, constituye pues un ejemplo del modo mixto de composición, mientras que el teatro no representa sino la composición mimética. Las palabras de Platón nos indican con toda claridad que no le interesa distinguir entre épica y tragedia en cuanto géneros —tal como suele hacerse—, sino entre diferentes tipos básicos de comunicación verbal. De conformidad con su criterio de clasificación, el teatro entra en el concepto de épica, exactamente igual que la narrativa. Así nos lo da a entender cuando, en respuesta a la sospecha de Adimanto sobre si va a discutirse la conveniencia de admitir el teatro en la ciudad ideal, viene la réplica siguiente: «Tal vez; o quizá cosas más importantes todavía que éstas. Por mi parte, no lo sé todavía; adonde quiera que la argumentación nos arrastre como el viento, allí habremos de ir»[7]; lo cual nos prepara para la crítica más fundamental, que se recoge en el libro X y que nos hace saber que la distinción entre épica y drama no es en sí relevante para el propósito filosófico de Platón.

Hasta este momento, cabe afirmar que el término *mimesis* se ha venido aplicando, con buen sentido práctico y con satisfactoria precisión, para definir el método de composición. Pero en el transcurso de esta parte del razonamiento se ha deslizado una muy curiosa afirmación: «Y cuando nos ofrezca [el poeta] un parlamento en que habla por boca de otro, ¿no diremos que entonces acomoda todo lo posible su modo de hablar [*lexis*] al de aquel de quien nos ha advertido de antemano que va a tomar la palabra?». Y continúa: «el asimilarse uno mismo a otro en habla o aspecto, ¿no es imitar a aquel al cual se asimila uno» (practicando por consiguiente la *mimesis*)?[8]. Pero esto, a primera vista, constituye un auténtico *non sequitur*. Entre ambas afirmaciones se echa en falta un eslabón, que podría expresarse así: «Todo poeta que acomode su medio verbal al del hablante estará acomodándose él mismo a este hablante»[9]. Esto último, aplicado al acto creativo de composición por parte del poeta, es evidentemente falso. El poeta ejercita conscientemente su talento en la elección de palabras apropiadas a Agamenón. De modo que, lejos de imitar a Agamenón en su propio carácter, lo que tiene que hacer es mantener distanciada su integridad artística, porque en seguida, un momento más tarde, habrá de poner el mismo talento para hablar por boca de Aquiles. Pero la suposición de Platón sería aproximadamente cierta si no se aplicara a la creación del poema, sino al actor o recitador que lo recita. Este, en alguna medida, tiene que «identificarse» con el original suministrado por el artista creador. Tiene que meterse en el papel, precisamente porque no lo está creando, sino reproduciéndolo, y tal reproducción es en beneficio del público, cuyo interés y atención tiene que captar. Si se niega a «imitar», la respuesta que el actor obtenga bien puede no pasar de tibia.

Acaba de planteársenos la primera dificultad en lo que respecta al modo platónico de utilización de la palabra *mimesis*. ¿Por qué emplearla tanto para el acto de composición —acto de creación— como para la interpretación del actor —mero portavoz o recitador—? ¿Es ésta una utilización imprecisa y confusa de la palabra? ¿O está Platón expresando con toda fidelidad una situación cultural ajena a la nuestra?

Cuando, en el último tercio[10] de su razonamiento, Platón vuelve a ocuparse del poeta, persiste no obstante la ambigüedad entre la situación del artista creativo y la del actor o intérprete. Resulta imposible discernir, dentro de una determinada sentencia, cuál de los dos ocupa el primer plano de la atención del filósofo. Considerado como «orador», nuestro poeta platónico optará por un estilo con un mínimo de *mimesis* y un máximo de descripción. Su incursión en las formas extremas de la *mimesis* —que puede llegar incluso a los gruñidos y gritos de los animales— dependerá directamente de su inferioridad como poeta. Y enseguida añade Platón un comentario que participa del análisis estilístico y del juicio filosófico: «[la dicción miméticodramática] necesita, para ser empleada con propiedad, de toda clase de armonías y ritmos»[11]. Es polimorfa y, por así decirlo, reúne las características de una corriente de experiencia rica e impredecible. El modo descriptivo reduce al mínimo esta tendencia. ¿Hemos pues de admitir en la ciudad la interpretación de ese poeta versátil capaz de meterse en la piel de cualquier persona y de representar prácticamente cualquier cosa?[12] Dicho sea con todo el énfasis: no. Está claro pues que la situación del artista creativo y la del intérprete de una obra de arte siguen entremezclándose en la mente de Platón.

Esta parrafada plantea no obstante otro problema, que ya tocamos en el capítulo anterior. ¿A qué se debe la profunda hostilidad del filósofo hacia la amplitud de registro y la versatilidad que la teatralización hace posibles? Se ha sostenido que su ataque estaba dirigido exclusivamente al burdo y extremado realismo de algunos de sus contemporáneos[13]. Pero lo cierto es que la objeción filosófica se pone en principio a la variedad y a la amplitud de registro, y ha de considerarse aplicable tanto en el caso del teatro malo como en el del bueno: ¿Cómo es que una virtud poética que (a nuestros ojos) ensancha el abanico de significados del producto, despertando, al mismo tiempo, la simpatía emotiva del público, se trueca para Platón precisamente en un vicio?

En la sección intermedia de su razonamiento, Platón olvida de pronto a los poetas y a los intérpretes, para centrar su atención en los jóvenes guardianes del Estado, aplicando a su caso la situación mimética. ¿Deben ser miméticos los guardianes? —se pregunta[14]. Está claro que no van a ser ni poetas ni actores, sino ciudadanos soldados, luego ¿cómo puede afectarles el problema de la *mimesis*, que es cuestión de estilo artístico y de método? La clave está en las «ocupaciones», «tareas», «procedimientos» o «prácticas» (de todas estas maneras puede traducirse la palabra griega

epitedeumata) que admitamos como predominantes en la vida de tales jóvenes[15]. Al llegar a la edad adulta tendrán que convertirse en «artesanos de la libertad»[16] del Estado. Pero también tendrán que aprender el oficio, y esto se llevará a efecto por la práctica y por la ejecución, es decir por una educación en que se les enseñará a «imitar» modelos previos de comportamiento[17]. De modo que *mimesis* se trueca ahora en término aplicado a la situación de aprendizaje, del estudiante que absorbe sus lecciones y que repite —que «imita», por consiguiente— lo que se le dice que debe dominar. La cuestión nos resulta todavía más clara cuando Platón hace referencia a un principio social y docente anterior, según el cual se hacía necesaria la división del trabajo y la especialización[18]. Los jóvenes guardianes plantean un problema de formación. La tarea que se les asigna no será estrictamente técnica: también requerirá carácter, y capacidad de juicio ético. Estos, afirma Platón, se derivan precisamente de la enseñanza, que apela a la «imitación» constante, emprendida ya en la niñez[19]. Está claro, por consiguiente, que el contexto del razonamiento se ha desplazado de la situación artística a la educativa. Pero esto no hace sino complicar todavía más el misterio planteado por la ambivalencia de la *mimesis*. ¿Cuál es el motivo de que Platón, lejos de contentarse con aplicar la misma palabra tanto a la creación como a la interpretación del poema, también la aplique al acto de aprendizaje llevado a cabo por un discípulo? ¿Por qué esta confusión entre las respectivas situaciones del artista, del actor y del discípulo? Y no acaban aquí las ambigüedades de la palabra. Según Platón se va adentrando en el tema del discípulo-guardián y de cómo su condición moral depende de que se le propongan las «imitaciones» correctas, el discípulo parece trocarse en un adulto[20] que, por alguna razón, está constantemente recitando o intepretando poesía, lo cual puede comprometerlo en desafortunados tipos de imitación. Lo mejor, advierte Platón, es que se mantenga al acecho, censurando su propia actuación. En pocas palabras: no es ya sólo que se confunda la situación poética con la educativa, sino que a continuación se mezcla también la educativa con la recreativa —si tal es la palabra adecuada para calificar el talante de la recitación adulta.

No cabe sorprenderse, pues, de que expertos y críticos hayan tropezado con tantas dificultades a la hora de determinar con exactitud lo que Platón entiende por *mimesis*[21]. Y aún, sin salir del libro III, hay otra complicación que no podemos dejar de mencionar. La palabra, en su primera utilización, se emplea para definir sólo un *eidos*[22] o especie de composición, concretamente el dramático, al que se oponían tanto el estilo «simple» de narración directa como el estilo «mixto», en que se emplean conjuntamente ambas modalidades. A este sentido de la palabra se atiene Platón a lo largo de casi todas sus meditaciones acerca del estilo. Pero, antes de llegar al final, Adimanto —sin que Sócrates le ponga objeción— habla de «la imitación del modelo virtuoso simple»[23]. ¿Estamos

ante un mero desliz, o hay que llegar a la conclusión de que el término también puede aplicarse a los tipos no dramáticos de poesía —y, por consiguiente, a toda la poesía *qua* poesía?

‹Esta es precisamente la acepción que la apalabra adquiere a medida que se desarrolla la argumentación del libro X. Desde luego que, en principio, la exclusión se limita a la poesía «que sea imitativa»; pero más adelante desaparece esta cualificación[24]. Como él mismo dice, Platón ha afinado su concepto de lo que en verdad es la poesía[25]. Ha superado la crítica del libro III, que se planteaba el teatro como único objetivo. Ahora se ponen en cuestión no sólo los autores dramáticos, sino también Homero y Hesíodo. El problema no se limita ya a la protección del carácter moral. El peligro estriba en causar grandes estragos al intelecto. Pero ¿por qué? La repuesta, nos dice Platón, hace necesaria una completa y total definición de lo que verdaderamente representa la *mimesis*[26].La respuesta dependerá de que aceptemos o no la doctrina platónica[27] —expuesta en los libros intermedios— de que el conocimiento absoluto, o, si preferimos llamarlo así, la verdadera ciencia, está en las Formas y solamente en las Formas, de modo que la ciencia aplicada, o técnica, dependerá de que los artefactos copien adecuadamente las Formas. Ni el poeta[28] ni el pintor obtienen semejante logro. La poesía no es ya que carezca de funcionalidad, sino que es antifuncional. Carece por entero del conocimiento preciso que un artesano, por ejemplo, puede aplicar en el desempeño de su oficio;[29] y menos aún posee capacidad para definir con precisión las metas y propósitos que guían al buen educador en su tarea de formación intelectual. Porque tal formación depende de la capacidad para calcular y medir: los engaños de la experiencia sensible se corrigen críticamente por el control de la razón. La poesía, por el contrario, incurre en un ilusionismo permanente, doblado de confusión e irracionalidad[30]. En esto consiste, en última instancia, la *mimesis:* en una función de sombras chinescas, parecidas a las imágenes que a oscuras se perciben en las paredes de la caverna.[31]

Hemos resumido aquí lo fundamental de este tema. Más adelante volveremos a ocuparnos de él con más detalle. Atengámonos, por el momento, a lo evidente: que *mimesis* se ha convertido en la palabra *par excellence* entre las utilizadas para describir el medio lingüístico del poeta y la peculiar facultad que éste posee para, haciendo uso de dicho medio (incluidos el metro y las imágenes), expresar la realidad. Para Platón, la realidad no puede ser sino racional, científica y lógica. El medio poético, lejos de desvelar las verdaderas relaciones de las cosas o las verdaderas definiciones de las virtudes morales, tiende una especie de pantalla refractaria que disfraza y distorsiona la realidad —y que, al mismo tiempo, nos distrae, jugando con nosotros, apelando a las zonas más chatas de nuestra sensibilidad.

De modo que *mimesis,* ahora, es el acto total de la representación poética, y no se refiere solamente al estilo dramático. ¿En qué se basaba Platón para emplear la misma palabra, primero en su sentido más restringido, luego en el más amplio? Y, repito, ¿cómo explicar, dentro de este sentido más amplio, la fundamental hostilidad filosófica hacia la experiencia poética por ser tal?

En su disección de la expresión poética, Platón también intenta definir la parte de la consciencia a que dicha expresión apela[32], y a la cual, por consiguiente, están dirigidos el lenguaje poético y el ritmo. Trátase del área de lo no racional, de las emociones patológicas, de los sentimientos desenfrenados y fluctuantes que experimentamos sin pensarlos nunca. Si incurrimos en ellos, podemos llegar a debilitar e incluso destruir nuestra capacidad racional, en la cual radica toda esperanza de salvación personal y, desde luego, de certeza científica[33]. *Mimesis* acaba de aplicarse al contenido de la expresión poetizada. Pero, al considerar el atractivo que dicho tipo de expresión tiene para nuestra consciencia, Platón se ve llevado a retratar la patología del público asistente a una función poética, y *mimesis* vuelve a adoptar uno de los significados que tenía en el libro III. Ahora es el nombre de esa identificación personal activa por razón de la cual el público se compenetra con la interpretación[34]. Es el nombre de nuestro sometimiento al embrujo. Ya no describe la imperfecta visión del artista —sea ésta cual sea—, sino la identificación del público con tal visión.

Como ya hemos dicho, el libro III nos ha preparado de antemano para esta acepción de *mimesis;* si Platón no empleara la palabra más que en tal sentido, o principalmente en tal sentido, nuestras dificultades se verían reducidas en mucho. La «imitación», entendida como forma de compenetración, es un concepto comprensible. Aun teniendo en cuenta la posibilidad de que el buen actor infunda nueva vida a su papel, lo cierto es que, en general, la interpretación se percibe fácilmente como un acto imitativo.

Fruncimos el entrecejo, en cambio —o deberíamos fruncirlo—, ante la nueva aplicación de la palabra *mimesis,* llevándola a abarcar la compenetración del público con un acto interpretativo. En este contexto, en las descripciones de Platón hay un cierto deje de psicología de las masas. Lo que nos dice no nos hace pensar en el talante y actitud de quienes hoy en día asisten a una función teatral; pero menos aún en el tipo de atención que un discípulo pone en clase. De hecho, no podemos dejar de percibir en los griegos un curioso sentimentalismo, ajeno a nuestra experiencia. Lo cual forma parte del considerable rompecabezas que nos hemos propuesto resolver. Pero, teniendo en cuenta la sensibilidad actual y los valores a que responde, nada más difícil de digerir que el retrato de la mimesis que nos brinda Platón al aplicar la palabra al propio contenido de la comunicación poética, al genio de la experiencia poetizada. ¿Cómo diablos se le ocurre juzgar la poesía, por así decirlo, por el rasero de la ciencia, la filosofía, las

matemáticas o la tecnología? ¿Por qué exigir que el poeta «sepa», en el sentido en que un carpintero sabe cómo hacer una cama? Todo ello viene a constituir, sin duda, una degradación de las normas aplicables a la creación poética, sometiendo ésta a criterios indignos o, por lo menos, impropios o irrelevantes. ¿Tiene el poeta que ser experto en la materia de su canto? He aquí una presunción carente de todo sentido.

Y, sin embargo, tal es precisamente la suposición que Platón hace suya en el libro X, sin someterla a ningún análisis; ello nos fuerza a enfrentarnos con el último y más crucial problema en nuestra búsqueda de claves para desentrañar el significado de todo este asunto. Vimos, en nuestro repaso del tratado en su conjunto, que la teoría educativa constituye la parte central de *La república;* de idéntico modo, la poesía es a su vez la parte central de la teoría educativa. Tal era la posición que ocupaba en la sociedad de tiempos de Platón, y ello no por los méritos que ahora le atribuiríamos —concretamente, su acción inspiradora e imaginativa—, sino por su calidad de inagotable depósito de conocimientos útiles, de enciclopedia de la ética, de la política, de la historia y de la tecnología, puesta a disposición del ciudadano, para que éste la incorporase al núcleo de su utillaje educativo. La poesía no representaba lo que ahora conocemos por tal nombre, sino un adoctrinamiento que ahora se incluiría en los libros de texto y en las obras de referencia.

Platón, en el libro X, es muy explícito: «habrá que analizar el género trágico y a Homero, su guía, ya que oímos decir a algunos que aquéllos conocen todas las artes y todas las cosas humanas en relación con la virtud y con el vicio, y también las divinas». Tales afirmaciones, a juicio de Platón, son insostenibles. No obstante, propone a renglón seguido, ignoremos por un momento la afirmación de competencia técnica y concentrémonos en «las cosas más importantes y hermosas de que se propone hablar Homero, sobre las guerras, las campañas, los regímenes de las ciudades y la educación del hombre». Así expuesta, la afirmación parece proceder del propio Homero. Es decir: Platón nos transmite la valoración que tradicionalmente se hace de la poesía de Homero, valoración que cristaliza en la noción de Homero como manual educativo helénico por excelencia. Platón, presentándolo como falso, se plantea una pregunta retórica: «Pero ¿crees, Glaucón, que si Homero, por haber podido conocer estas cosas y no ya sólo imitarlas, hubiese sido realmente capaz de educar a los hombres y de hacerlos mejores, no se habría grangeado un gran número de amigos que le hubiesen honrado y amado?» Los sofistas tuvieron sus seguidores, lo cual demuestra, por lo menos, su eficacia docente. Pero ¿dónde están los discípulos de Homero o de Hesíodo?[35].

Todo esto suena muchísimo a *argumentum ad hominem.* Sea ello como sea, Platón abandona la retórica para tomar la dialéctica, procediendo a demostrar de modo prolijo la distancia que separa la verdad, tal como es entendida por la razón, de los engaños verificados por la poesía. Y más

adelante, cuando se dispone a dar remate a la polémica, vuelve a traer a colación el concepto de Homero que a él le parece imposible: «cuando topes, Glaucón, con panegiristas de Homero que digan que este poeta fue quien educó a Grecia y que, en lo que se refiere al gobierno y dirección de los asuntos humanos, es digno de que se le coja y se le estudie y de que conforme a su poesía se instituya la propia vida...» Ante semejante afirmación, lo único que se puede hacer es reaccionar de modo amable, pues quienes tal defienden son «los mejores sujetos en su medida» (léase: tan buenos como se puede ser habiendo recibido la educación homérica); pero no por ello dejará Homero de resultar inadmisible, así entendido. Pero ¡qué difícil es rechazarlo!, exclama Platón. ¿Acaso no nos hallamos todos bajo el embrujo de Homero? No nos queda más remedio que renunciar al aprecio en que lo tenemos, por tradicional y profundo que éste sea, tan grandes son los peligros que para nosotros representa:

«El amor de esa poesía... nos [lo ha hecho nacer dentro] la educación de nuestras hermosas repúblicas». Pero es arriesgado, y debemos utilizar contra él el antídoto de la razón, «para librarnos de caer por segunda vez en un amor propio de los niños y de la multitud»[36].

De todo lo aducido se desprende con claridad que los poetas en general y Homero en particular eran tenidos por fuente de instrucción en lo tocante a la ética y a los conocimientos administrativos, y eran, por consiguiente, auténticas instituciones en el seno de la sociedad griega. Condición que, por así decirlo, recibía respaldo del Estado, porque de los poetas se obtenía una formación con la que contaban los mecanismos sociales y políticas para su más eficaz funcionamiento.

Todo ello nos lleva a comprender que Platón adopta, entre sus contemporáneos, una visión del poeta y de su poesía que resulta totalmente ajena a nuestro modo de pensar. Nosotros partimos del supuesto de que el poeta es un artista y de que sus productos son obras de arte. Platón, en ciertos momentos, parece pensar lo mismo, como cuando compara al poeta con el artista visual, el pintor. Pero esta comparación no la plantea en el ámbito estético. De hecho, no exageraremos mucho si afirmamos que la noción de la estética en cuanto sistema de valores eventualmente aplicables a la literatura o a la composición artística jamás se toma en consideración. Platón escribe como si nunca hubiera oído hablar de la estética —o del arte—[37], empeñándose en tratar de los poetas como si la función de éstos estribara en proporcionar enciclopedias métricas al público. El poeta es fuente, por un lado, de información esencial, y, por otro, de formación moral, también esencial. Históricamente hablando, su predicamento se extiende incluso a la transmisión de enseñanzas técnicas. Es como si Platón esperase que la poesía desempeñara todas las funciones que nosotros dejamos, por una parte, para la enseñanza religiosa o la formación moral, y, por otra parte, para los libros de texto, los manuales y las historias, las enciclopedias y las obras de referencia. Trátase de un

modo de concebir la poesía que, en efecto, ni siquiera da lugar a plantearla tal como nosotros la entendemos. Ni por un momento se tiene en cuenta la posibilidad de que la poesía sea un arte sometido a sus propias reglas, y no una fuente de información ni un sistema de adoctrinamiento.

Es una postura para nosotros sorprendentísima; pero, una vez aceptada, provee de coartada lógica a Platón para aplicar la crítica filosófica a la poesía, poniéndola a tal efecto en relación con la Teoría de las Formas. La Teoría es epistemológica: trata de definir el carácter del conocimiento que nosotros denominaríamos universal, exacto y final. A este respecto puede bastarnos el ejemplo de la ciencia matemática. La ciencia aplicada no es ajena a este tipo teórico de conocimiento. Por el contrario, se sirve de él, empleando las Formas únicas y exactas como modelos a copiar en productos materiales existentes. Las camas, en plural, son copias que el carpintero ejecuta a partir de la única Forma de cama. El poeta, en cambio, se refiere en su poesía a las camas, pero sin saber nada de ellas, sin tratar de manufacturarlas. La acusación puede aplicarse a Homero si éste nos propone su obra como manual para la buena fabricación de camas y demás productos. En tal caso, se trata de un pésimo manual, afirma Platón. No está compuesto por la clase de hombre que comprende técnicamente las camas, los barcos o los caballos, ni ninguna otra cosa. Por el contrario: lo que hace el poeta es pintar retratos con palabras, describiendo el aspecto de las camas en mil situaciones confusas; su eficacia no se aplica sino a la creación de ilusiones, mediante imágenes verbales y rítmicas, sin que en ellas pueda encontrarse ninguna indicación concreta de cómo manufacturar una cama.

Esta es la «imitación en segundo grado»[38] a que Platón relega al poeta en la parte más fundamental de su crítica del libro X. Este empleo de la *mimesis* indica esencialmente que las expresiones del poeta resultan majaderías, puros engaños, cuando se confrontan con la exactitud y fidelidad mecánicas del carpintero[39]; y el término se aplica a todo el contenido básico de la expresión poética en cuanto tal, y no sólo al teatro.

Tal es la última y definitiva metamorfosis que la *mimesis* experimenta a manos de Platón. Se trata, en verdad, de una palabra proteica. Pero detrás del rompecabezas de su aplicación en el sentido de ilusionismo poético total, está el segundo rompecabezas, el que dio sentido al primero. Se trata, repito, del para nosotros sorprendentísimo presupuesto de que la poesía, en su concepción original, tenía por objeto la elaboración de una especie de enciclopedia social. Si en tal estribaba su propósito, es evidente que en tiempos de Platón no estaba cumpliéndolo satisfactoriamente. Era imposible que desempeñara semejante tarea según los criterios establecidos por Platón para la Academia. El marchamo de su propio sistema de enseñanza podría venir representado por la palabra griega *episteme*, uno de cuyos posibles equivalentes es nuestra palabra 'ciencia'. El graduado de la academia platónica pasaba por un riguroso aprendizaje en

el ámbito de las matemáticas y de la lógica, lo cual le permitía definir las metas de la vida humana en términos científicos, para tratar de alcanzarlas en una sociedad reorganizada según líneas científicas. El poeta, como posible aspirante al desempeño de tal papel, se convierte pues en un blanco fácil; demasiado fácil, a nuestro entender. Para empezar, nunca deberían haberlo colocado en una posición tan inadecuada. Platón no debería haberle hecho eso. Pero se lo hace, y a nosotros toca averiguar por qué.

[1] Varias interpretaciones recientes del término se analizan más adelante, n. 37; de sus historia previa nos ocupamos en el capítulo 3, n. 22.

[2] 392d5.

[3] 392d2 ὅσα ὑπὸ μυθολόγων ἢ ποιητῶν λέγεται.

[4] 394c1 πότερον μιμητικοὺς ἡμῖν δεῖ εἶναι τοὺς φύλακας ἢ οὔ.

[5] En 397a1; pero la transición se verifica mediante la inserción de ῥήτορος 396e10.

[6] ἁπλῇ διήγησις 392d5, 393d7, 394b1.

[7] 394d5-9.

[8] 393c1-9.

[9] Adam Parry me ha hecho ver que el hueco resulta mayor en la sintaxis inglesa que en la griega, donde ὁμοιοῦν τὴν αὑτοῦ λέξιν conduce naturalmente a ὁμοιοῦν ἑαυτὸν κατὰ φωνήν.

[10] 397a1-398b5.

[11] 397c5.

[12] 398a1-2.

[13] Capítulo I, nota 19.

[14] Supra, n. 4.

[15] 394e3 ff.; cf. 395c2.

[16] 395c1.

[17] 395c3 ff.

[18] 394e3.

[19] 395d1-3.

[20] 396c5 μέτριος ἀνήρ.

[21] Infra, n. 37.

[22] 396b10.

[23] 397d4-5, donde sin embargo he parafraseado τὸν τοῦ ἐπιεικοῦς μιμητὴν ἄκρατον para expresar la conclusión de que la calidad del agente expresa aquí la calidad de la interpretación. [Pabón/Fz. Galiano dan «la imitación pura de lo bueno».]

[24] Supra, capítulo I, n. 29.

[25] 595a6 ἐναργέστερον... φαίνεται.

[26] 595c7 μίμησιν ὅλως ἔχοις ἄν μοι εἰπεῖν ὅτι ποτ' ἐστίν; En esta pregunta no parece tenerse en cuenta el argumento (infra n. 37) de que hay dos clases de mimesis profesional (i.e. artística), aunque el libro X sólo trate de una de ellas.

[27] 596a5 ἐκ τῆς εἰωθυίας μεθόδου.

[28] El hecho de que aquí se incluya el ζωγράφος (primero en 596e6) como μιμητής (597e2) parece hacer buena la consecuencia de que Platón está proponiendo una «Teoría del arte» (infra n. 37). Así, por ejemplo, Verdenius, p. 15: «declara expresamente que la poesía y la pintura son de naturaleza similar... de modo que sus características, hasta cierto punto, son recíprocamente aplicables». Pero la presencia del pintor en este contexto se debe a razones puramente *ad hoc*. El pintor es un supuesto δημιουργός (596e6) cuyo método es inferior al del «verdadero demiurgo», es decir el κλινοποιός o τέκτων(597b9). Ambos trabajan con las manos (cf. χειροτέχνης 596c5, 597a6). Esto permite a Platón establecer una jerarquía de producción en orden descendente (cf. Rosen, p. 142), esto es, una jerarquía de «productores» (ποιηταί 596d4). Lo cual, por otra parte, le permite incluir verbalmente en dicho orden al *poietes* por excelencia, es decir al «poeta». La necesidad de establecer este orden también explica la sugerencia, por otra parte extraordinaria, de que el «dios» ha de ser el «productor» de la Forma. Pero el objetivo final sigue sin ser el «artista» (en nuestro sentido); es exclusivamente el «productor de palabras», es decir el «poeta» (597b6). Este es: (i) imitador indiscriminado de los objetos físicos, como en un reflejo (596b12 ff.; con ello parece darse por supuesta la doctrina de la εἰκασία, tal como

se recoge en la sección sobre la Línea, al final del libro VI; cf. Nettleship, p. 347, y Paton, p. 100); y (ii) imitador que distorsiona y que por consiguiente no es digno de confianza (598a7 ff., 502c7 ff.); esto último da por supuesta la doctrina de la *πλάνη* del libro V (con 602c12 cf. 479d9, y, más adelante, capítulo 12, n 37). En resumen, pues, la técnica del pintor resulta útil a Platón durante un momento, (i) para hacer posible la degradación del poeta, situándolo por debajo del artífice; (ii) para ilustrar dos defectos particulares de la poesía.

[29] 598c6—d5.

[30] 602c4—603b8.

[31] 598b6 ff.

[32] 603b10 *ἐπ' αὐτὸ αὖ ἔλθωμεν τῆς διανοίας τοῦτο ᾧ προσομιλεῖ ἡ τῆς ποιήσεως μιμητική.*

[33] Cf. en especial 605b4 *ἀπόλλυσι τὸ λογιστικόν.*

[34] 605d3 *ἐνδόντες ἡμᾶς αὐτοὺς ἑπόμεθα συμπάσχοντες.*

[35] 598d7 ff., 599c6 ff., 600c2 ff.

[36] 606e1 ff., 607e4 ff.

[37] Entre quienes niegan la existencia de una teoría platónica del arte cabe enumerar a Wilamowitz, Shorey, Cassirer (cf. Verdenius, p. 39, n. 9) y, muy últimamente, Friedlaender (p. 119: «cuya elaboración nunca pasó por la cabeza de Platón»). A esta relación pueden añadirse los nombres de Paton, Sikes (cap. 3) y Rosen, quienes, en otros contextos, han llegado a la conclusión de que el juicio definitivo que Platón dicta sobre la poesía es de carácter epistemológico, de modo que la exclusión viene determinada por las premisas de su propio sistema. Recientemente, una formidable nómina de expertos (entre otros, Greene, Tate, Grube, Collingwood, Webster, Cornford, Lodge, Verdenius) han tratado de eludir esta conclusión, basándose en dos presupuestos comprensibles, pero equivocados: (i) que «arte» tiene que haber significado para Platón casi lo mismo que para nosotros, y que, por consiguiente, no hay más remedio que acomodarlo dentro del sistema platónico; (ii) que en el «arte» griego hay que incluir la poesía griega. Estos principios se defienden incluso contra la evidencia de que las palabras «arte» y «artista», *en nuestro uso actual,* carecen de traducción posible al griego arcaico y clásico (cf. Collingwood, p. 6: «Cuando no hay palabra para una cosa, es porque ésta no se percibe como entidad diferenciada»). La posibilidad de una noción de estética, como disciplina autónoma, aparece por vez primera en Aristóteles. No es correcto aducir su teoría de la *mimesis* y su influencia en el posterior concepto clásico de la «imitación» artística (como, por ejemplo, hace Verdenius, pp. 38, 41) como si viniese a demostrar que Platón ya había elaborado antes una teoría de la estética. El apoyo para una valoración platónica favorable al «arte» debe por supuesto obtenerse de su texto, y en tal sentido los métodos de obtención han sido diversos: (a) Se aduce que Platón creía en la existencia de una «buena» *mimesis,* en contraste con la que ocupa su atención en *La república.* La mala imita de modo realista, mientras que la buena lo hace idealmente; de modo que el «mal» artista —o poeta— se ocupa de apariencias superficiales, a dos grados de la realidad, mientras que el «buen» artista —o poeta— imita las Formas, o belleza ideal, a sólo un grado. Para sostener la invención de la «buena» *mimesis* se emplean profusamente párrafos como *Rep.* 5.472d, donde el pintor se cita por su construcción de un hombre «ideal» (descartada por Wilamowitz, I p. 703, n. 1, por ser una «idealización carente de todo significado, incompatible con la verdadera estética»), y *Rep.* 6.500b8-501d10 (admitido por Tate, que, sin embargo, no lo emplea sino como «metáfora prolongada» C.Q. 1928, p. 21); también se acude al procedimiento de forzar la interpretación del análisis de las imágenes y del uso del término *mimesis en* el *Sofista* (vid. infra). Este método se deriva de dos artículos publicados por Tate en 1928 y 1932, y ha sido adoptado con variantes por Grube, Webster, Lodge, Cornford y Vardenius; cf. asimismo Atkins, p. 68. Pero también (b) se argumenta que, aparte del arte mimético y de la mala poesía —variedad de que se ocupa, para excluirla, *La república*—, Platón aceptaba

la existencia de una variedad enteramente no mimética —esto es: no representacional—, de buena calidad. Ello, desde el punto de vista filológico, representa lo opuesto al método (a) y, en efecto, lo excluye, aunque no por ello se dejen de utilizar muchos testimonios coincidentes. La más vigorosa exposición de esta postura puede hallarse en Collingwood: «El ataque platónico contra el arte es un mito cuya vitalidad arroja una luz irreal sobre la sabiduría de quienes, habiéndolo inventado, lo perpetuaron. El hecho es que 'Sócrates', en *La república* de Platón, distingue entre dos clases de poesía: la representativa y la no representativa... Toda poesía representativa queda excluida del Estado, pero no ocurre lo mismo con ciertos tipos de poesía no representativa» (p. 46). Por último (c), se hace ferviente apelación (cf. Verdenius *passim*) a los muchos pasajes de los diálogos donde se habla de la inspiración del poeta, entendiendo ésta no en el sentido peyorativo, equivalente a ignorancia (cf. Atkins, p. 39; Rosen, 144-45), sino en el sentido de algo que nos permite un acceso directo a la verdad y a lo real. En estos expedientes para rescatar a Platón de sus propias palabras se observa que: (i) todos pretenden enmendar lo que explícitamente se dice en el libro X, recurriendo a lo que *implícitamente* puede deducirse de otras obras; (ii) todos se apoyan sobremanera en el uso metafórico de imitación, similitud, parecido, etc., a que acude Platón para describir la relación de nuestras vidas (si las vivimos correctamente) con las Formas (Tate, 1928, pp. 1819, no señala que en *Rep.* 401-2, párrafo que trae a colación, es un «nosotros» integrado por los filósofos quien sabe cómo incorporar el ideal a las vidas de los discípulos, quedando los poetas a «nuestras» órdenes) o con particulares de las Formas. Pero en ninguna parte dice Platón que la poesía constituya tal parecido, ni que tal cosa sea posible (acerca de esta metáfora dentro del platonismo, vid. infra, cap. 14, n. 34). (iii) Así como es erróneo confinar el sentido —y por consiguiente el problema— de la *mimesis* a la «imitación» (vid. mi texto), tampoco debe considerarse que *poiesis* sea sinónimo de poesía en todos los casos. *Poiesis* abarca tanto la producción como la autoría (cf. *Simposio* 205b8 ff.), y, por consiguiente, «*poiesis mimética*» constituye un tipo de autoría; en *Rep.* 10, *poiesis* es lo que de «poético» hay en la autoría; (iv) en *El sofista* cabe afirmar la existencia de una rehabilitación parcial de la *mimesis*, pero no así de la poesía. En cuanto término de la *diaeresis, la poiesis,* como lo era en *Rep.* 10, es el símbolo de la producción (265b), las imágenes que se tienen en cuenta no son creaciones de lo que denominamos «arte», y, en todo caso, nunca quedan libres del estigma del engaño e incluso la falsedad (240a, 260c), y *mimesis* (con *mimema*) se emplea para describir un tipo de producción o una expresión que no recoge la verdad sino de modo relativo o condicional (240a, 260c), opuesto a la certeza absoluta de la *episteme,* que se deriva del mundo de las Formas. Platón reconoce que este tipo de verdad limitada, que se busca de modo consciente (267e), tiene su sitio dentro del discurso; pero no guarda relación alguna con el «arte» ni con la «poesía», que —como diría Platón, si alguien le plantease el problema—, es la versión de la *mimesis* compuesta por un hombre que no sabe lo que está haciendo. (v) Suponer que Platón haría suyas las pretensiones de los profetas hebreos —o, en otro caso, de los poetas románticos— equivale a volver del revés el platonismo (sobre la controversia relativa a la inspiración, vid. infra cap. 9, notas 28 y 29). Incluso en el *Fedro,* supuesto tributo a la visión superior del artista inspirado (Atkins, p. 53), el *poietikos* (248d-e) queda relegado al sexto lugar con respecto a la realidad, por debajo del *philosophos* y del *politikos.* Hay quizá un cuarto expediente para hacer de Platón un simpatizante del arte, dejando de lado la manipulación semántica para basarse en la filología. Las palabras «arte» y «artista» pueden emplearse para traducir el uso metáforico que Platón hace de palabras como *techne* y *demiourgos* («el arte de vivir», «el arte de gobernar», «el artista del universo»; cf. Lodge *passim*), y lo dicho en tales contexto metafóricos se interpreta luego como parte de la teoría platónica del arte, en sentido profesional. Así, por tal procedimiento puede hacerse un artista incluso del filósofo platónico, reduciendo el texto de Platón a una pasta viscosa con capacidad para adherirse a cualquier objeto que haya dentro de la mente del crítico.

[38] 597e3 ff.

[39] Lodge, p. 36, *a propósito* del libro X, escribe: «El escultor y el pintor (y tal es la esencia de sus respectivos artes) producen algo cuyas proporciones parecen 'correctas' al espectador, sugiriendo las proporciones matemáticas precisas del original». A mi modo de ver, lo que Platón dice es exactamente lo contrario: las proporciones, lejos de sugerirse, se falsifican.

Capítulo III

La poesía como reserva de comunicación

Si repasamos lo expuesto en los dos capítulos anteriores, veremos que en las páginas de Platón los poetas griegos desempeñan una serie de papeles difíciles de explicar. Puede que Platón esté tratando de comunicarnos al respecto algo mucho más importante de lo que hasta ahora se ha venido entendiendo; pero, supuesto que así sea, ¿de qué puede tratarse? En cierto modo, la presencia de los poetas se percibe, a todo lo largo de su exposición, como si constituyera un tenaz obstáculo, capaz de entorpecer su contacto con el público o con los discípulos, cerrando camino al platonismo.

Y, sin embargo, nuestro examen de lo que Platón dice de los poetas no ha servido para poner de manifiesto el motivo de esta presencia. Hasta ahora, han ido quedando al descubierto los siguientes problemas:

Primero: ¿Por qué se habla de la poesía como si poseyera el monopolio de la enseñanza estatal de la época?

Segundo: ¿Cómo es posible de que se hable de la obra de Homero y de los trágicos no en cuanto arte, sino como si constituyera una vasta enciclopedia informativa, una guía completa para el gobierno tanto de la vida privada como de la pública?

Tercero: ¿Por qué está Platón tan absolutamente decidido a erradicar la poesía de la enseñanza superior, en vez de otorgarle algún desempeño de menor importancia en dicho nivel?

Cuarto: ¿Por qué, en la aplicación del término *mimesis* a la poesía y en el análisis de sus consecuencias, Platón parece dar por sentado que el «acto» artístico de creación, el «acto» de imitación del intérprete, el «acto» de aprendizaje del discípulo y el «acto» de esparcimiento del adulto coinciden todos en algo? ¿Por qué se confunden y entremezclan de tal modo dichas situaciones?

Quinto: ¿Cómo puede aplicar el término *mimesis* tanto al drama como a la épica, sin otorgar importancia alguna a la distinción genérica entre ambos?

Sexto: ¿Por qué se deja obsesionar con tanta frecuencia por la psicología de la reacción, tal como la experimenta el público? En su descripción del impacto emotivo de la poesía, hay muchas ocasiones en

que Platón parece estar detallando una situación casi patológica. Digamos cuanto menos que, tal como él nos la pinta, la intensidad de reacción del público y de los estudiantes griegos nos resulta desconocida.

Estas preguntas no pueden contestarse todas al mismo tiempo, pero lo cierto es que integran una plantilla interrelacionada y que nos llevan a una serie de conclusiones que, tomadas en su conjunto, arrojan luz sobre el carácter general de la condición cultural helena, permitiéndonos un primer atisbo revelador de los secretos de la mente griega. Empecemos por señalar el hecho —bastante obvio, e implícito en los problemas cinco y seis— de que a Platón no le resulta fácil hablar de poesía ni decir nada sobre ella sin referirse también a las condiciones en que se interpreta, en que se recita la poesía. Ello se percibe con toda claridad en el libro III, en la primera exposición de la *mimesis;* pero también en la crítica, más drástica y profunda, contenida en el libro X. Hay que llegar a la conclusión de que la interpretación de la poesía tenía en el modelo cultural griego mucha más importancia de la que a nosotros nos es dado concebir. No es únicamente cuestión de unas cuantas lecturas selectas, hechas en público o en privado, ni de festivales en el teatro. Muy al contrario: el hecho de que no se establezca una firme distinción entre la condición del alumno y la del adulto implica sin duda que la recitación de poesía era parte fundamental del esparcimiento adulto: a ojos de Platón, ambas situaciones servían a idéntico fin. Los alumnos que escuchaban tocar el arpa y el público de un recital épico, o de una función teatral, participaban todos de una práctica común y generalizada.

De todo esto, lo primero que se desprende es que interpretación significa, sin duda alguna, interpretación oral. Ni de jóvenes ni de mayores solían los griegos acudir a los libros en busca de instrucción o esparcimiento. Nadie clavaba los codos en una mesa para ponerse al corriente de algo; no se accedía al conocimiento de Homero y de los trágicos comprando sus libros y llevándoselos a casa para su lectura.

En este sentido, el testimonio de Platón no permite llegar a ninguna otra conclusión. Y viene reforzado por el lenguaje que repetidamente emplea para exponer la situación del poeta en su sociedad. Como ya hemos visto, al iniciarse la poderosa argumentación del libro II, los poetas aparecen en primer plano de la discusión. Tras un intervalo, vuelven a aparecer para someterse a la censura de fondo y de estilo, en los libros II y III. Luego, en el libro V, su influencia aparece en segundo plano, como opositores de la filosofía; más adelante, en el libro X, se les hace objeto de disección y condena. A lo largo de todas estas exposiciones se da una y otra vez por supuesto que el estudiante y el público entran en relación con la poesía por medio del oído, y no de la lectura; y, del mismo modo, el autor siempre entra en contacto con su público o con sus votantes en calidad de recitador y/o actor, nunca de escritor[1]. Hay demasiados ejemplos como para enumerarlos. Podemos citar uno singularmente llama-

tivo. Para abrir la polémica del libro X, Platón califica de fundamental el delito de la poesía. ¿Por qué? Porque «causa estragos en la mente de cuantos la oyen». Esta última precisión, que a nosotros se nos antoja innecesaria, delata la inconsciente presunción de que la influencia intelectual de la poesía, con todo lo negativa que es, sólo se produce en la interpretación oral[2].

Cabe pues concluir que la situación cultural descrita por Platón es tal que en ella todas las relaciones importantes y todas las transacciones vitales válidas están dominadas por la comunicación oral. Había libros, por supuesto, y el alfabeto se venía empleando desde hacía más de tres siglos; pero la cuestión es: ¿Cuántas personas lo utilizaban? ¿A qué fines? Hasta el momento en que escribe Platón, la introducción del alfabeto ha supuesto muy pocos cambios prácticos en el sistema educativo o en la vida intelectual de los adultos. Esta conclusión resulta difícil de aceptar, especialmente para los eruditos de la palabra escrita, que están acostumbrados a operar con libros de referencia y con documentos, y a quienes se hace muy difícil concebir una cultura digna de tal nombre en que las cosas no funcionen de modo similar. De hecho, cuando centran su atención en el problema de la documentación escrita manifiestan una congruente tendencia a dar por válidas las pruebas de su existencia en ámbitos tan dilatados en el espacio y en el tiempo[3] como les resulta posible[4]. ¿Resta veracidad este prejuicio al hecho de que los griegos vinieran utilizando el alfabeto desde el siglo VIII? ¿Acaso no existe un extraordinario acervo de inscripciones? ¿No se publicaban por escrito los decretos estatales en el siglo V ateniense? ¿No abunda la comedia antigua en referencias al empleo de documentos? ¿No cabe suponer, por la reforma del alfabeto ático, para adaptarlo al jónico —medida todavía reciente en tiempos de Platón—, que el uso de la documentación se hallaba suficientemente extendido? En cuanto al plan de estudios, ¿no es verdad que el propio Platón, en su *Protágoras*[5] —que cabe suponer escrito antes de *La república*— nos proporciona el *locus classicus* por el que se atestigua la enseñanza de las letras en la escuela?... Valgan estas preguntas como muestra de las objeciones que podrían aducirse contra la conclusión de que la cultura griega, a caballo entre los dos siglos, seguía siendo esencialmente oral.

Pero ahí está el testimonio de Platón, imposible de refutar. Tan pronto como logramos aceptarlo empezamos a captar, también, cuán complicados pueden ser los problemas relativos al desarrollo del alfabetismo en Grecia, y qué poco concretas son las pruebas de que disponemos al respecto[6]. En primer lugar, hay que entender que el hábito de las inscripciones públicas no necesariamente demuestra que todo el mundo supiera leer: también podría significar lo contrario; tampoco sirve como demostración la costumbre de poner por escrito la obra, sin duda alguna generalizada entre los poetas griegos a partir de Homero. Tanto en uno como en otro caso, puede que el mejor modo de describir tal escritura

fuera el calificativo de gremial: las inscripciones públicas se componen como texto de referencia para quienes han de trabajar con ellas y como medio de evitar las interpretaciones arbitrarias[7]; el poeta, por su parte, escribe para su propio beneficio, sabiendo que así le resultará más fácil mejorar su capacidad de composición, pero teniendo en cuenta que el destinatario final de su obra será un público que la escuchará sin leerla[8]. La clave del problema no radica en el empleo de caracteres escritos ni en el de objetos para la escritura —que es lo que suele atraer la atención de los estudiosos—, sino en la disponibilidad de lectores; y ésta depende de la universalización de las letras. El trauma de la lectura —por emplear un término moderno— ha de imponerse en el nivel primario de escolarización, y no en el secundario. Hasta época tan tardía como la primera mitad del siglo V, las pruebas, a nuestro entender, parecen demostrar que los atenienses, si es que aprendían a leer, lo hacían en la adolescencia.[9] Este nuevo conocimiento se superponía a una formación previa de tipo oral —y lo más probable es que no se aprendiera mucho más que a escribir el propio nombre (lo primero que apetece escribir), y que la ortografía fuese muy vacilante[10]. En *Las nubes*[11], que data de 423 o algo después, hay una escena en que se describe una escuela de chicos encabezada por el arpista. En el pasaje no hay referencia alguna a las letras, destacándose la recitación. Está escrito en vena nostálgica y, puesto en relación con la afirmación del *Protágoras*, en el sentido de que los niños aprendían a leer en la escuela, cabe deducir de él que en las escuelas áticas la implantación generalizada de las letras en el primer nivel se produjo a principios del último tercio del siglo V[12]. Esta conclusión está en línea con el hecho de que la alfabetización general se consiguiera al final de la guerra, como señala *Las ranas* en 405[13]. De hecho, esta última pieza de convicción debería servir para recordarnos que la Comedia Antigua, cuando introduce el empleo de documentos escritos en alguna situación teatral[14], lo hace para darles la consideración de novedad, ya cómica, ya sospechosa, y hay pasajes en la tragedia en que se captan los mismas insinuaciones[15].

Dicho sea en pocas palabras: al observar el creciente empleo de la escritura en la práctica ateniense, suponemos una fase —característica de los dos primeros tercios del siglo V, y que podemos considerar semialfabética— durante la cual se va extendiendo gradualmente entre la población, con enormes dificultades, la capacidad de leer y escribir; pero todo ello sin el correspondiente incremento en la fluidez de lectura. Si nos paramos a considerar la situación a finales de la guerra del Peloponeso, comprendemos que el desajuste era inevitable, porque sólo la disponibilidad de libros y periódicos en grandes cantidades hace posible la fluidez de lectura[16]. El hábito de la lectura en modo alguno puede popularizarse por mediación de las inscripciones. Todo ello hace mucho más tolerable el testimonio de Platón —tan aplastante como molesto—; y aun más tolerable resultará si añadimos la suposición de que el sistema educativo, hasta tiempos de

Platón, e incluso con posterioridad a él, anduvo a la zaga de los adelantos tecnológicos, prefiriendo atenerse a los métodos tradicionales de enseñanza oral, a pesar de que ya existieran otras opciones. Es altamente probable que Platón nos esté describiendo un estado de cosas ya en pleno proceso de cambio mientras él escribe[17]. Cabría seguramente apelar al testimonio de los oradores[18] para demostrar que la silenciosa revolución ya se había producido a mediados del siglo IV, y que los griegos cultivados habían pasado a integrar una comunidad de lectores.

No es éste, sin embargo, el supuesto de que parte Platón, a quien tampoco interesa percibir la posibilidad de cambio —y ello por una razón fundamentalísima—. Si aceptamos la persistencia de la situación oral a todo lo largo del siglo V, habrá que llegar a la conclusión de que también persistiría, en el mismo periodo, una mentalidad oral; por así decirlo, un modo de consciencia y, como más adelante veremos, un vocabulario y una sintaxis que no eran los propios de la cultura del libro. Admitido lo anterior, y dando por sentado que se produjo un desajuste temporal y que la mentalidad oral pudo sobrevivir durante un periodo en que ya había cambiado la tecnología de la comunicación, resulta muy comprensible que Platón siguiera viendo en la mentalidad oral su principal enemigo.

Pero estamos adelantando cosas que aún tendremos que demostrar. Planteemos la primera pregunta: Suponiendo que el sistema social y la civilización imperantes en la Hélade carecieran, en principio, de toda documentación escrita, para pasar luego a una fase posterior, de tres siglos, en que la escritura se mantuvo en niveles mínimos, ¿cómo pudo conservarse la maquinaria de dicha civilización? Nos referimos en este punto al derecho público y privado del grupo, a sus propiedades y tradiciones, su sentido histórico y su conocimientos técnicos.

A esta pregunta, si es que llega a plantearse, se suele contestar con demasiada frecuencia que la conservación y transmisión de la costumbre corresponden al inconsciente de la comunidad y al intercambio entre las generaciones, sin más[19]. Caso que a nuestro entender no llega a producirse nunca. La «tradición» —por atenernos a la palabra más cómoda— siempre ha de incorporarse a algún arquetipo verbal, al menos en las culturas dignas de tal nombre. La tradición tiene que recogerse en alguna expresión lingüística, en alguna manifestación práctica que responda a la ambición de describir y al mismo tiempo sancionar el modelo de comportamiento político y privado a que se atiene el grupo —y que le otorga cohesión. El modelo tiene que ser objeto de normalización, para que el grupo pueda operar como tal grupo y para que goce de lo que podríamos denominar una consciencia y un conjunto de valores comunes. Para normalizarse, y para mantenerse así, el modelo habrá de alcanzar una estabilidad no sometida al antojo de los hombres. Y tal estabilidad tiene que adoptar la forma lingüística, en que no sólo se ilustrará, con repetidos ejemplos, cuál es el comportamiento adecuado, sino que también se aportarán definiciones

aproximadas de los procedimientos técnicos normalmente aplicados por el grupo en cuestión (como, por ejemplo, el método a seguir para edificar una casa, para botar un barco o para preparar comida). Nos parece, además, que esta expresión lingüística o paradigma —en que se nos dice lo que somos y cómo debemos comportamos— no puede surgir por casualidad, sino que nace para instruir a las generaciones siguientes, según van accediendo a su puesto dentro del sistema de clanes o familias. De este modelo lingüístico dependerá el contenido del sistema educativo del grupo. Lo cual puede aplicarse tanto a nuestras sociedades actuales —donde el necesario acondicionamiento se adquiere por medio de los libros y se controla por documentos escritos— como a las sociedades prealfabéticas donde estos documentos faltan.

¿Cómo se conserva esta expresión en las sociedades prealfabéticas? No cabe eludir la respuesta: en la memoria viva de los hombres, que primero son jóvenes, y luego viejos, y luego mueren. De un modo u otro, la memoria social colectiva —persistente y fiable— constituye un requisito previo absoluto, en el plano social, para que una civilización mantenga en funcionamiento su maquinaria. Pero ¿cómo hará la memoria viva para retener una expresión lingüística tan elaborada sin resignarse a que ésta vaya cambiando en las sucesivas transmisiones de generación en generación, perdiendo así fijeza y autoridad? Aún hoy, nos bastará con hacer circular un simple mensaje por una cadena de personas para comprender que la tarea de preservación nunca pudo corresponder a la prosa. La única tecnología verbal capaz de garantizar la conservación y la estabilidad de lo transmitido consistía en la palabra rítmica hábilmente organizada según modelos métricos y verbales lo suficientemente únicos como para retener la forma. Tal es la génesis histórica, la *fons et origo*, la causa originaria del fenómeno que aún hoy denominamos «poesía». Si tenemos en cuenta lo radicalmente que ha cambiado la función de la poesía —y no sólo ella, sino también la situación cultural—, nos será posible comprender que Platón, cuando se refiere a la poesía, no está hablando de lo que nosotros entenemos por tal.

Con lo anterior quedan reveladas las posibles soluciones a dos de nuestros problemas. Platón trataba la poesía como si ésta fuese una especie de biblioteca referencial, o un enorme tratado de ética, política y estrategia militar, porque tenía en mente su función inmemorial en las culturas orales, dando así testimonio de que ésta seguía siendo la función de la poesía dentro de la sociedad griega de su tiempo. Por encima de cualquier otra cosa, la poesía es una herramienta didáctica que sirve para transmitir la tradición...[20] Luego, en *La república*, Platón siempre se refiere a la poesía como si en la práctica ésta disfrutase de monopolio total en lo tocante a la formación de los ciudadanos; con lo cual no hace sino describir con toda fidelidad los mecanismos docentes de tal cultura. El contenido lingüístico tenía que ser poético —o no ser nada.

Y las soluciones de otros varios rompecabezas se nos manifiestan también cuando paramos mientes en lo que son los mecanismos educativos en una cultura oral. No cabe identificarlos estrechamente con escuelas y maestros o profesores, como si éstos representaran la única fuente de adoctrinamiento —al igual que sucede en nuestra sociedad alfabetizada—. La memorización[21] de la tradición poética siempre dependerá de la recitación constante y reiterada. No cabe acudir a ningún libro, ni memorizar a partir de ningún libro. De modo que la poesía sólo existe y sólo alcanza efectividad en cuanto herramienta educativa cuando se interpreta. La interpretación del arpista en beneficio del discípulo no constituye más que una parte del procedimiento. El discípulo puede olvidar con el tiempo. Su memoria viva tiene que ser reforzada a cada momento por la presión social. Dado un contexto adulto, esto se cumple en la representación privada, cuando la tradición poética se repite a la hora de comer, en los campamentos militares, en los banquetes y en el ritual familiar; pero también en las representaciones públicas, en el teatro y en el mercado. La recitaciones de padres y personas mayores, de niños y de adolescentes, se suman a las recitaciones profesionales dadas por los poetas, los rapsodas y los actores. La comunidad tiene que conspirar consigo misma, de modo inconsciente, para mantener viva la tradición, para fortalecerla en la memoria colectiva de una sociedad donde esta memoria no es sino la suma de las memorias individuales —que han de cargarse y volverse a cargar continuamente—, en todos los niveles de edad. De ahí que la *mimesis* de Platón —donde se confunde la situación del poeta con la del actor, y ambas con la del estudiante en su aula y la del adulto en sus horas de esparcimiento— haya de considerarse fiel a la realidad de los hechos.

Dicho en pocas palabras: lo que está describiendo Platón es una tecnología enteramente consagrada a la preservación de la palabra, que en nuestros días ya no existe en Europa. Pero no hemos agotado todas las facetas de tal tecnología, característica de la cultura oral. Aun hemos de tener en cuenta la situación personal del individuo —hombre o muchacho— de quien se requiere con toda urgencia que memorice una serie de cosas, para mantener fresca en la memoria la tradición verbal de que depende su cultura. Primero escucha, y luego repite, una y otra vez, ensanchando su repertorio hasta llegar a los límites de su capacidad mental, que naturalmente variará de hombre a hombre y de muchacho a muchacho. ¿Cómo se hace para poner esta proeza memorística al alcance de todos, no sólo de los más dotados, sino también de los miembros corrientes del grupo, dado que todos han de poseer por lo menos un entendimiento mínimo de la tradición? A nuestro entender, ello sólo puede hacerse explotando recursos psicológicos que se hallan latentes en la consciencia de cada individuo, pero que hoy en día han dejado de ser necesarios. En un próximo capítulo estudiaremos con más detalle el modelo de dicho mecanismo psicológico.

Pero su carácter puede resumirse diciendo que se trata de un estado de total compromiso personal y, por consiguiente, de completa identificación emotiva con la substancia de la expresión poetizada cuya memorización se requiere del individuo. Cualquier estudiante de nuestros días se dará por satisfecho desviando una pequeña fracción de su capacidad psíquica para aprenderse de memoria un soneto de Shakespeare. No por ello debemos considerarlo más perezoso que a su equivalente heleno. Lo que ocurre, sencillamente, es que el estudiante moderno vuelca toda su energía en la lectura y el aprendizaje de libros, empleando los ojos en lugar de los oídos. Su equivalente heleno, en cambio, tenía que movilizar los recursos psíquicos necesarios para aprenderse de memoria a Homero y los poetas —tantos como hicieran falta para obtener el necesario efecto educacional—. Esto sólo podía hacerse por el mismo procedimiento que utiliza un actor para identificarse con sus frases. Hay que ponerse en la situación de Aquiles, hay que identificarse con su ofensa y con su cólera. Quien escucha tiene que transformarse en Aquiles, y lo mismo hace quien recita. Treinta años más tarde, el escucha era capaz de repetir automáticamente lo dicho por Aquiles y lo que el poeta comentaba al respecto. Tan enorme capacidad de memorización poética sólo podía adquirirse a cambio de una pérdida total de la objetividad... Los ataques platónicos iban en verdad dirigidos contra todo un procedimiento educacional, contra toda una manera de vivir.

Todo ello constituye la clave principal por la que se explica que Platón eligiera la palabra *mimesis*[22] para describir la experiencia poética. En un principio, el vocablo no se aplica al acto creativo del artista, sino a su capacidad para conseguir que el público se identificara —de un modo patológico y, desde luego, aprobatorio— con lo por él expresado. Así, también, cuando parece confundir el género trágico con el épico, lo que en realidad está diciendo Platón es que toda expresión poetizada debe plantearse y recitarse de modo que opere al modo de una obra teatral, tanto en el alma del recitador como en la del público. Esta especie de obra teatral, este modo de revivir la experiencia en la memoria, en lugar de analizarla y comprenderla, es para Platón «el enemigo».

Si aplicamos todos estos hallazgos a la historia de la literatura griega anterior a Platón, habremos de admitir que la palabra literatura, tal como nosotros la entendemos, no es de recibo en este punto. Homero viene a representar el momento aproximado en que halla término el largo periodo de no escritura durante cuyo transcurso alcanzó su madurez la poesía oral, y en el cual se seguían métodos orales para educar a los jóvenes y para transmitir las costumbres del grupo. La escritura llegó a unos cuantos no más tarde de -700. Esto es indiscutible. La duda está en a quién llegó. El círculo de usuarios del alfabeto se fue ampliando con el tiempo, pero lo natural y lógico es que los hábitos previos de instrucción y comunicación, junto con sus correspondientes mentalidades, subsistieran mucho después de que el alfabeto hiciera posible la cultura de la letra. Esto nos lleva a la

conclusión de que toda la poesía griega —aproximadamente hasta la muerte de Eurípides— no sólo gozó del monopolio casi indiscutido de la preservación oral, sino que fue compuesta en unas condiciones que nunca luego se han repetido en Europa y en las cuales tiene que estar una parte del secreto de su singular poder. En general se considera que Homero es el último representante de la composición puramente oral. Pero incluso esto es dudoso: resulta poco probable que la transcripción alfabética no haya dado lugar a alguna reorganización de sus poemas. Pero ésta es cuestión polémica, que para nada afecta el planteamiento principal. Lo indiscutible es que todos los poetas, a partir de Homero, son ya escritores. Pero no menos indiscutible es el hecho de que tales escritores escribían para ser recitados y escuchados. Puede decirse, por tanto, que componían para un público de oyentes. Las ventajas de la escritura quedaban para el propio poeta y para sus colegas, quienes tenían que moldear sus palabras y frases de modo que resultaran repetibles, que fueran «musicales» —en un sentido funcional al que más tarde volveremos. Y el contenido tenía que ser tradicional. La osadía inventiva es privilegio de escritores asentados en una cultura de libros.

En resumen: los sucesores de Homero seguían dando por supuesto que sus obras serían repetidas y memorizadas. De ello dependían su fama y su esperanza de inmortalidad. Luego también daban por supuesto —aunque de modo fundamentalmente inconsciente— que sus palabras debían ser las apropiadas para preservarse en la memoria viva del público. Esto les impedía apartarse de la corriente principal de la tradición helénica, pero también fortalecía inmensamente lo que podríamos denominar la elevada seriedad de sus composiciones.

Lo que aquí nos interesa no es la crítica literaria, sino los orígenes del intelectualismo abstracto a que dio forma la «filosofía» griega. Hemos de comprender que obras geniales compuestas dentro de la tradición semi-oral, aun suponiendo una magnífica fuente de placer para el lector moderno del griego antiguo, constituían o representaban una mentalidad total que no es la nuestra ni tampoco la de Platón; y que así como la poesía, mientras ejerciera su reinado absoluto, se alzaba como un obstáculo para el logro de una prosa eficaz, así también existía una mentalidad que, por conveniencia, podríamos denominar «poética» u «homérica» o «condición oral» de la mente, que constituía el principal obstáculo al racionalismo científico, al empleo del análisis, a la clasificación de la experiencia, a su reorganización en secuencias de causa y efecto. De ahí que la mentalidad poética sea para Platón el formidable[23] archienemigo —y resulta fácil comprender por qué—. Las prédicas de Platón van contra una costumbre secular, contra el hábito de memorizar la experiencia mediante palabras rítmicas. Platón está pidiendo al hombre que examine esa experiencia y que la reorganice, que piense lo que dice, en lugar de limitarse a decirlo; y que se distancie de ello, en lugar de identificarse: el hombre ha de

alzarse en «sujeto» aparte del «objeto», reconsiderando, analizando y evaluando éste, en lugar de limitarse a «imitarlo».

Resulta, pues, que la historia de la poesía griega es también la historia de la *paideia* griega primitiva. Los poetas aportan sucesivas ampliaciones del plan de estudios. Según Platón, el liderazgo docente va pasando por Homero, Hesíodo, los trágicos, los sofistas, hasta parar en sus propias manos. Orden que no deja de tener sentido, a la luz de la hipótesis de que la escritura fue haciendo pasar a Grecia del analfabetismo al semianalfabetismo, hasta hacerla desembocar en la plena cultura escrita. A lo largo de la Edad Oscura, el vehículo por excelencia para la preservación de la palabra fue sin duda la épica, que también tuvo que ser, durante el mismo periodo, el principal vehículo de enseñanza. Incluso en forma puramente oral, aunque con el apoyo de la técnica formulaica, la épica asumió en parte el papel de una versión autorizada. Una vez disponible la transcripción alfabética, surgieron versiones más normalizadas, para propósitos docentes. La tradición asocia determinadas reformas escolares con la época de Solón, y una revisión del texto homérico con Pisístrato. Cabe poner ambos nombres en conexión para deducir lo ocurrido: durante un largo periodo de tiempo, lo más probable es que se fueran ajustando unas con otras las versiones escritas, para utilización en las escuelas. El rapsoda hacía también las veces de maestro. Él, al igual que el poeta —y había puntos de coincidencia entre ambas profesiones, como nos muestra la evolución seguida por Tirteo—, actuaba según las tradiciones de la escritura. El rapsoda se servía del texto homérico para corregir los posibles fallos de su memoria, pero lo enseñaba oralmente a la población (que lo memorizaba sin llegar a leerlo nunca). Al igual que el poeta, el rapsoda operaba para un público de oyentes.

Pero en Atenas, bajo Pisístrato, se otorgó apoyo gubernamental y condición oficial a un segundo modo de composición oral. Las obras de teatro atenienses, compuestas en un idioma más próximo al vernáculo de los nativos, se convirtieron en el suplemento ático a Homero, en cuanto vehículo para la preservación de la experiencia, de las enseñanzas morales y de la memoria histórica. Las piezas teatrales fueron memorizadas, enseñadas, citadas y consultadas. Cuando se acudía a ver una obra nueva ya se sabía que iba a tratarse de las mismas cosas de siempre, dispuestas de modo distinto, con gran acopio de aforismos, proverbios y ejemplos de conducta; con continuas recapitulaciones de fragmentos de historia cívica y tribal, de recuerdos ancestrales a cuyo servicio se ponía el artista en cuanto vehículo inconsciente, para registrarlos y repetirlos. Las situaciones siempre eran típicas, no inventadas; copiaban de modo interminable los antecedentes y los juicios, el aprendizaje y la sabiduría —todo lo que la cultura helénica había ido acumulando—.

Platón, sin aportar pruebas al respecto, presenta a Homero como figura arquetípica; y ello porque su épica no sólo era y seguía siendo el

prototipo de toda la comunicación preservada, sino que —en cuanto compendio y en cuanto frecuencia de lectura pública— aportaba una continuidad de la cual tomaba el teatro, por vía de imitación, tanto su contenido como su método de interpretación (los cuales, desde el punto de vista estilístico, se distinguían en grado, pero no en especie, como el propio Platón no dejó de percibir). El trasfondo homérico de la tragedia es institucional y básico. Se trata de una mejora o expansión tecnológica, para pasar del rapsoda que recitaba la expresión preservada, interpretando por sí mismo todos los papeles, a la función escénica donde los diferentes recitados corren a cargo de actores[24]. Cabe añadir que, mientras todo esto sucedía, la inteligencia ática logró demostrar su superioridad sobre los restantes estados helenos por el procedimiento de añadir al plan de estudio sus propios ingredientes característicos. En el siglo V, la *paideia* a memorizar por los niños y adolescentes de Atenas incluía el teatro griego, o extractos de sus obras, y, por consiguiente, ofrecía unas posibilidades y unos recursos mucho más amplios que los disponibles en aquellas comunidades donde Homero conservaba el virtual monopolio docente.

Pero el peso principal del ataque recae sobre Homero, situado siempre en el primer plano de la mente de Platón. Nos toca ahora analizar esta visión que Platón tenía de Homero, considerándolo una especie de enciclopedista. Nos toca, en otras palabras, analizar la tesis de que este arquetipo épico de la palabra preservada por medios orales se componía de un compendio de materia a recordar, de tradiciones a mantener y de *paideia* que transmitir.

[1] De ahí que la traducción que da Cornford de *poietes* por 'escritor' (*Rep.* 397c8) y de *poiein* por 'escribir' (598e4) no pueda considerarse afortunada.

[2] 595b5-6. En *Rep.* 606e4 y *Apología* 22b Platón habla de 'tomar' (ἀναλαμβάνειν) [recoger algo, levantar, (nota del trad.]) a un poeta, presumiblemente con las manos; con ello se sugiere la idea de estar leyendo un manuscrito. Pero las acotaciones de este tipo son, a mi entender, excepcionales, al menos en lo que se refiere a los primeros diálogos.

[3] Vid. nota 6.

[4] Los expertos siempre se inclinaron por los siglos X o IX a la hora de fechar la introducción del alfabeto en Grecia. Rhys Carpenter, en 1933, habiendo sometido a revisión determinadas «autoridades» en la materia, llegó en cambio a la conclusión de que tanto las pruebas históricas como las epigráficas (posible contacto con los fenicios, comparación entre las formas de las letras, inscripciones más tempranas) apuntaban inevitablemente hacia una fecha situada «en torno a 720-700» (p. 32). Al año siguiente, y en nombre de los tradicionalistas, le dio la réplica Ullman, echándole en cara el hecho de no haber tenido en cuenta otras «autoridades» (como si la cuestión pudiera solventarse contando las seseras a favor y las seseras en contra) y elaborando un cuadro comparativo de caracteres en apoyo de la afirmación de que «todo apunta no al siglo VIII, sino al XI o XII, o incluso antes, como fecha de introducción del alfabeto en Grecia». Sin entrar en el valor otorgado por Ullman a las opiniones tradicionales, esta conclusión se basaba claramente en la demostrada antigüedad de las letras fenicias, así como en la incapacidad para creer que las cultura griega primitiva se haya podido mantener en el analfabetismo durante tan largo tiempo. Carpenter se incorporó a la polémica en 1938, despojando de todo fundamento la primitiva datación de una inscripción griega que se había aducido como prueba y, sobre todo, analizando las formas de las letras sobre la base del propio cuadro elaborado por Ullman, para llegar a la conclusión de que «el periodo de transmisión de lo semítico a lo griego tupo por tanto que producirse entre c. -825... y el siglo VII». Resulta instructivo observar la reacción de los distintos eruditos ante esta controversia. En 1948, Lorimer volvió a revisar (pp. 11-19) las «autoridades» de la datación tradicional —hasta Rehm, quien todavía en 1939 defendía una fecha tan alejada como el siglo X—, inclinándose ella por el periodo comprendido entre -780 y -750; pero sin mencionar para nada a Carpenter, que fue quien dio lugar a la reapertura del caso y quien fijó los límites temporales a que se atiene la propia Lorimer. Que llega incluso a decir «los especialistas en ningún momento someten a examen las condiciones en que cabe suponer que se produjera el préstamo, dentro de las fechas convenidas», siendo así que Carpenter proponía en su obra una reconstrucción de tales condiciones (*AJA* 37, pp. 20, 28). En 1950, Lorimer insistió en su datación, apoyándola ahora en una reimpresión del cuadro de caracteres elaborado por Ullman (con lo que venía a resultar que Carpenter, corrector de Ullman y preconizador de la fecha ahora aprobada por todos, era preterido en favor de quien propuso la datación equivocada, aunque hubiera sido el autor del cuadro). Tanto las notas que Ullman añadía a sus cuadros como el texto de la propia Lorimer (p. 129) ignoraban la reciente nueva datación de la vasija de Dipilon [lit., 'puerta doble', por lo general en una muralla. La más conocida fue la del barrio de los ceramistas de Atenas, zona de enterramientos ya en el siglo -XII. N. del t.], de la que tanto se había hecho depender. Entretanto, Albright (1949, p. 196), habiendo tomado nota de la polémica Ullman-Carpenter, pero ignorando también la datación correcta de la mencionada vasija, acusa a Carpenter de haber retrasado en exceso la fecha, optando él por afirmar que «como vengo sosteniendo desde hace tiempo (el subrayado es mío), los griegos adoptaron el alfabeto fenicio a finales del siglo IX o, más probablemente, a principios del VIII a. de C.» Esta sentencia *ex cathedra* —que, en el fondo, parece basarse en la antigüedad aceptada de los caracteres fenicios— es más adelante confirmada por su autor en diversas ocasiones

(1950 y 1956; cf. notas 1 y 66 al último de estos dos artículos); y más adelante (1958) la utiliza Webster (p. 272) para mencionar la fecha de 850-750 como la «más recientemente propuesta». Un año antes, Dunbabin se había pronunciado a favor del mismo periodo (p. 60), añadiendo que «a duras penas puede defenderse la exagerada tesis de Rhys Carpenter y otros especialistas, en el sentido de que el origen del alfabeto griego no puede situarse mucho antes del año 700 a. de C.» En 1959, Page (p. 157) estrecha los límites, afirmando que el alfabeto fenicio no fue adoptado por los griegos «ni en parte ni, desde luego, en su totalidad, hasta mediados del siglo VIII, como pronto»; añadiendo luego que la fecha propuesta por Carpenter, *mucho más tardía* (la cursiva es mía), resulta en este momento insostenible (cuando la diferencia entre lo afirmado por Page y lo preconizado por Carpenter no asciende, en el supuesto mínimo, a más de treinta años). Para terminar, al modo de Lorimer, Page añade que «esta es la conclusión (a saber: la adopción del alfabeto fenicio durante los siglos IX al VIII) que siempre me ha parecido derivarse de las pruebas aportadas por Ullman». De modo que, una vez más, se parte del principio de que la fecha buena es el siglo VIII, para luego aceptar la autoridad de un estudioso que fechó el alfabeto en los siglos XIII-XI. La razón de que las fechas propuestas por Carpenter (720-700) se consideren «indefendibles» no resultará evidente para el lector no especializado. Hasta ahora, el número total de objetos con inscripciones alfabéticas primitivas asciende aproximadamente a una docena. Las unidades se distribuyen a levante y poniente del Mediterráneo (Atenas, Beocia, Egina, Argólida, Rodas, Gordion, Ítaca, Piteusa, Cumas, Etruria). Ninguno de ellas, según se desprende de las diversas descripciones profesionales, *suscita el consenso absoluto* de los especialistas en cuanto a su datación en el siglo VIII. La primera que se descubrió sigue siendo la más antigua: se trata de la ya mencionada jarra de la Dipilon ateniense, que, según Young (pp. 225-29), «es, a juzgar por la forma, de finales del siglo VIII, o posterior» (en cualquier caso, la incisión se hizo después de pasar la pieza por el fuego). Hay también la «copa de Néstor», que Buchner (Atti dell' Accad. Naz. dei Lincei Ser. 8 Vol. 10 [1955], pp. 215-22) pretende ubicar en el siglo VIII, aunque «quizá en el último cuarto», y quien sepa leer entre líneas comprenderá que el autor del artículo no excluye el siglo VII. Tenemos también los casos de Gordion, que son los más recientes. De ellos dice Young (1960, pp. 385-87) que «son en todos y cada uno de sus detalles tan primitivos como cualquier otro de los ejemplos griegos que poseemos». No está nada claro a dónde nos conduce semejante información, pero sí está clarísimo, en cambio, que los fundamentos epigráficos de la argumentación defendida por Carpenter aún no han sido superados: «Los ejemplos más antiguos que nos han llegado son del siglo VII, o incluso de finales del VIII», concluyen Cook y Woodhead (175 ff.). Las «autoridades» que todavía insisten en atrasar las fechas no tienen más remedio que apoyarse enteramente en la hipótesis del «desenvolvimiento» (Page, Lorimer, Dunbabin, *et al.*), para la que más allá de toda inscripción alfabética hallada en Grecia, en la Magna Grecia o en Asia Menor, tiene que extenderse un periodo de experimentación no específica y de duración incierta («unas cuantas décadas», Page, p. 157; Young, *loc. cit.*, aventura que si el alfabeto frigio se deriva del griego —lo cual está lejos de haber sido demostrado— éste tiene que haberse formado con anterioridad al siglo VIII, pues de otro modo no habría tenido tiempo para penetrar. Pero luego añade: «Por tierra se viaja muy deprisa, cuando no se lleva a cuestas más que el alfabeto». Lo cual deja el problema más o menos donde estaba antes. Y esta afirmación se produce después de habernos explicado que las comuniaciones de larga distancia entre Frigia y Carchemisa, a finales del siglo VIII, se verificaban probablemente «mediante la escritura cuneiforme o en tabletas de arcilla»). Los convincentes argumentos que aporta Carpenter en contra de tan prolongado desenvolvimiento (1933, p. 20) también han sido ignorados, aunque el propio Young subraye el hecho de que las vocales, factor esencial en la invención del alfabeto, nunca variaran. La datación elegida por Lorimer se inspira parcialmente en la esperanza de que las listas en que se incluyen los más antiguos vencedores olímpicos (que se remontan a -776) están basadas en alguna versión alfabetizada previa («la fecha más alta supondría su uso desde Corebo en adelante», escribe en 1948 (p.

20),' para insistir en 1950 (p. 129): «el alfabeto quizá llegara con tiempo suficiente para registrar el nombre de Koroibos como vencedor de la Olimpiada». Este extremo también había sido tratado por Carpenter (1933, p. 24), y también se ha ignorado su aportación al respecto. Está claro que una datación tan tardía como el último cuarto del siglo VIII resulta indigestible para los especialistas; pero las razones en que éstos basan su rechazo guardan escasísima relación con lo hasta ahora probado y admitido: de ahí que se les haga tan difícil perdonar al primer responsable de que se eliminara la datación tradicional (que ahora, a regañadientes, se califica de imposible, pero que todavía ejerce su atractivo, como denota el hecho de que todos los especialistas se remonten todo lo que pueden por el siglo VIII, llegando incluso a arañar el IX)... El motivo de esta larga nota —intrusión de un no especialista en un campo de hallazgos altamente especializados— no estriba en resolver una cuestión que rebasa mis competencias (puede, a fin de cuentas, que sea defendible una fecha algo anterior a la propuesta por Carpenter, especialmente si tenemos en cuenta la razonable hipótesis de Wade-Gery [pp. 11-13], según la cual el invento fue obra de los bardos), sino en hacer ver hasta qué punto la controversia relativa a las fechas sigue aún dominada por motivos extrínsecos, originados en la idea previa que cada uno tiene acerca de la cultura griega primitiva. Es precisamente contra estas ideas previas, en un contexto diferente, contra quienes va dirigido mi libro. Hay una prueba indirecta, relativa a la cuestión de la escritura alfabética, que lleva bastante tiempo ante nuestros ojos. Si Hesíodo —o Arquíloco, como propone Wilamowitz— es la primera personalidad que surge en la literatura griega, ¿no hay lugar a preguntarse por qué? Seguramente, porque el recuerdo de un poeta individual tenía muchas más probabilidades de sobrevivir en la forma autobiográfica de sus propios versos, y esta forma de poesía (a diferencia de la épica) no pudo alcanzar la condición de literatura hasta que sobrevino la alfabetización (cf. más adelante, cap. XV, nota 35). La epigrafía no hace sino confirmar una conclusión hacia la que viene apuntando desde hace tiempo la historia de la literatura griega.

Addendum: Hay que reconocer, y no sin agradecimiento, que la introducción de la señorita Jeffery (pp. 1-21) a la cuestión del origen del alfabeto griego —que no tuve al alcance de la mano mientras redactaba esta nota— compensa más que satisfactoriamente los sesgos introducidos por otros autores. «No hay», dice (p. 16), «nada que añadir al escueto comentario de Carpenter: 'la prueba por omisión se hace cada año más formidable y más concluyente'». Jeffery da por supuesto que la oinokhoe [jarra, n. del t.] de la Dipilon ateniense representa la más antigua inscripción, de modo que sigue siendo crucial la fecha que se le atribuya (no se tiene aquí en cuenta la posibilidad de una incisión posterior a la fabricación de la vasija): en la página 16, nota 1, la fecha se establece «a fines del siglo VIII» (citando a Young, quien, sin embargo, no había excluido los principios del VII); pero, en la página 68, nota 4, Jeffery dice «la segunda mitad del siglo VIII» (citando a Dunbabin), juicio en el que parece reflejarse cierta resistencia residual a aceptar la idea de que el alfabeto pudiera llegar a Grecia en fecha tan tardía como el año -700. Para tal acontecimiento, Jeffery opta por «en algún momento de mediados del siglo VIII». Ante lo cual, y en lo que se alcanza a un no especialista, seguimos sin disponer de pruebas *incontrovertibles* que nos *sitúen* la adopción del alfabeto antes del 700. Jeffery, desde luego, prescinde de la hipótesis del «desenvolvimiento», arguyendo además que las partes más antiguas de la lista olímpica y de la relación de éforos reposa seguramente en la tradición oral, aduciendo en apoyo de esta tesis no sólo ejemplos de memorización, sino también los antiguos títulos de ciertos dignatarios, en cuya denominación viene implícita la función de recordar... Pequeña pero muy significativa prueba que, a mi entender, concuerda muy bien con la imagen de las condiciones inherentes a la «preservación de la comunicación» en la Grecia arcaica que trazo yo en capítulos posteriores de este libro. Dado que la datación «subgeométrica» del alfabeto, en fecha tan tardía como el 700, invoca el espectro (o la pesadilla: Albright, 1950, sitúa la épica griega en el siglo X) de Homero dictando la Iliada a un escriba después del -700, muchos especialistas seguirán sin poder digerir tal fecha, aunque para evitarlo tengan que buscar apoyo en terrenos ajenos a la epigrafía.

[5] 325e, donde sin embargo hay que señalar que el alumno, tras haber aprendido las letras (*γράμματα*), pasa a la lectura de los poetas (*ἀναγιγνώσκειν*) para aprendérselos de memoria (*ἐκμανθάνειν*). Cabe presumir que este sea el momento en que aprende *κιθάρισις* (325e1 y 362a4); cf. infra, nota 12.

[6] La valiosa reseña de Turner sobre los testimonios relativos al empleo de libros en «los siglos V y IV» tiene la desventaja, apuntada en el título, de que no se establece diferencia entre la situación de uno y otro siglo. Lo aportado por la tragedia, la comedia antigua, y las vasijas pintadas e inscripciones del siglo V, se amalgama con pruebas de muy distinto calibre, tomadas de autores del siglo IV (Isócrates, *Las leyes* de Platón, etc.), para utilizar todo ello en apoyo de una afirmación como «lectura y escritura *son* parte normal de la educación ateniense de cada día... Lo normal *es* que todo ateniense sepa leer y escribir... carecen de todo peso las historias que supuestamente demuestran lo contrario... Lo que se me antoja *axiomático* es esto: que el hecho de saber leer y escribir es un presupuesto básico de la democracia ateniense». He añadido las cursivas para resaltar el hecho de que (a) esta forma de ver el problema constituye en verdad un «axioma» de la moderna mentalidad literaria, y no una conclusión impuesta por la evidencia (cf. la situación paralela entre los especialistas, tal como la expusimos en la nota 4); (b) de conformidad con este planteamiento, las experiencias atenienses de los siglos V y IV vienen tratadas como si fuesen un fenómeno único y homogéneo donde los datos son constantes (como denota el empleo del presente de indicativo por parte de Turner); de manera que, por ejemplo, las conclusiones basadas en la mención que Platón hace de la caligrafía, en *Las leyes*, pueden retrotraerse a la edad de Pericles, o la situación que dio lugar al costoso empleo de las inscripciones en mármol —siglo V— puede identificarse con la que dio lugar a la costumbre de Isócrates de hacer circular sus obras escritas —siglo IV— No obstante, hay que agradecer a Turner que definiera el objeto de la investigación en términos de averiguar «el papel desempeñado por la palabra escrita en la revolución que se produjo en la técnica del pensamiento» (a lo que añade «durante el siglo V»). Mi única reserva se refiere precisamente a la fecha: si la mencionada revolución se hubiese producido tan pronto, en el siglo V, la polémica planteada por Platón no habría sido en modo alguno necesaria.

[7] Incluso cabe la posibilidad de que un documento recogido en papiro reciba la consideración de arquetipo único y se guarde aparte, en lugar de ponerlo en circulación general; cf. Esquilo, *Suplicantes*, 947 ff., especialmente *ἐν πτυχαῖς βίβλων κατεσφραγισμένα*, interpretado por Turner como referente a una hoja de papiro doblada y sellada, en la que se contenía una versión del decreto para su conservación en Metroon. De modo semejante, Heráclito (D.L. 9.6) depositó en un templo el manuscrito de su tratado (¿o fue una compilación de sus enseñanzas, compuesta por sus discípulos?). Así, la invención de las «letras» se explica por la necesidad de preservar lo digno de recordarse (Esquilo, *P.V.*, 459 ff., cf. 789; Eurípides, *frag.* 578; Gorgias, *Palamedes* 30; cf. también Platón *Fedro* 275a), no para componer y mucho menos para leer «literatura». En la comedia antigua, la documentación escrita suele recibir la consideración de crónica (*Nubes* 19 ff., *Pájaros*, infra, nota 14, *Avispas* 538 ff., *Thesm.* 769 ff.).

[8] En una *pyxis* ateniense de c. 445, se representa a la musa en actitud de dar un recital con un libro en la mano (citado por Turner). Lo cual contrasta con el lector silencioso de un relieve funerario datado a finales de siglo (Birt, *Die Buchrolle in der Kunst*, fig. 90). Aun trazando una distinción formal entre pintura y poesía, Platón lo hace en términos de *opsis* contra *akoe* (*Rep.* 603b6-7). Los primeros prosistas no tuvieron más remedio que adoptar los mismos métodos. Con respecto a ellos, Turner escribe: «Según los planteamientos, puede decirse que el orador primero escribe los discursos o conferencias y luego se los aprende de memoria, mientras que los libros tienen el objeto de ser leídos en voz alta a un amplio auditorio». De ser así, tales hábitos denotan la cultura de comunicación oral y memorización que Platón da por supuesta: la publicación y difusión de la palabra en prosa se adaptó en principio a las reglas previamente establecidas para lo poético. No se produce ninguna ruptura inmediata en las costumbres, ni surge de pronto un público lector. El

término apodexis en el proemio a Herodoto seguramente implica publicación oral (aunque Pearson, *Early Ionian Historians*, p. 8, no lo vea así), a la manera épica tradicional, para servir los objetivos épicos definidos en el resto de la frase (pues incluso la última cláusula, la que introduce la aitia, es paráfrasis de la *Iliada* I.8). *Per contra*, el lúcido contraste trazado por Tucídides (1.22.4) entre su *κτῆμα ἐς αἰεί* y el *ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρῆμα ἀκούειν* de sus predecesores denota sin duda la permanente influencia de un manuscrito estilísticamente compuesto para los lectores, comparada con los más efímeros efectos de una composición destinada a la recitación en un «concurso» oral, interpretación que viene reforzada por la penúltima sentencia anterior: *καὶ ἐς μὲν ἀκρόασιν ἴσως τὸ μὴ μυθῶδες αὐτῶν ἀτερπέστερον φανεῖται.* Pero compárese ello con el tratamiento del mismo asunto por parte de Turner, donde parece invertirse la lógica histórica: según él, Herodoto adopta «la nueva técnica del publicista», mientras que el concepto que Tucídides tiene de su propia valía es más «arcaico». Protágoras publicó oralmente (D.L. 9.54), y la práctica halla continuidad en Isócrates (cf. *Antid.*, al principio).

[9] Cf. la denominada «escena escolar» de la vasija de Duris, c. 48-470 (referencias en Richter, *Attic Red Figure Vases*, p. 84 y nota) y la escena escolar (?) del «Linos-Mousaois», incluida en una copa con figuras rojas (Lovre G, 457, citada por Turner).

[10] Las inscripciones y signaturas de Abu Simbel (Jeffery, pp. 354-55) pueden datarse en torno a 591; incluyen ocho nombres (con otros más, ilegibles), están escritas en alfabeto «mixto» y la inscripción está en dialecto dórico. De ello deduce Jeffery la presencia entre las tropas «jónicas» (Herodoto, 2.53) de un contingente de mercenarios procedentes del «área» de la hexápolis dórica, algunos quizá nacidos en Egipto. No cabe suponer el que Ática se hallara por aquellas fechas en el mismo nivel de competencia. En lo tocante al Ática, cf. la anécdota del rústico que pretendía que le escribiesen el nombre Arístides en una concha (Plutarco, *Arist.* 7) y la escena, utilizada por Eurípides, Agatón y Teodectas, en que un rústico analfabeto describe las marcas que significan «Teseo» (Athen. 454b-c). En cuanto a los ostraka, hay en ellos cierta variedad, tanto formal como ortográfica (Beazley, *AJA* 64 [1960] habla de «muchísimos errores ortográficos» en la inscripción de la copa de Duris; dada la ausencia de arraigo social de la escritura, la ortografía tenía que ser muy vacilante) y hay muchos de ellos que han sido objeto de reiterada incisión por las mismas manos (lo cual suele explicarse por la manipulación de votos; pero también puede ser que las conchas estuvieran preparadas de antemano, para dar a cada votante la que llevara el nombre por él solicitado —lo cual no excluiría el engaño, porque el electorado no sabía leer—, o que los electores fuesen distribuidos en grupos, según una votación verbal previa, y las correspondientes conchas se le entregasen al entrar en el recinto).

[11] Il. 961 ff.

[12] Pero, aún así, el plan de enseñanza «secundaria» —el adiestramiento para la vida adulta— seguía siendo oral; se enseñaban las letras para que el sujeto fuera capaz de interpretar los documentos pertinentes, pero no para que leyera «literatura»; cf. *Los caballeros* 188 ff.: el vendedor de salchichas «carece de conocimientos musicales, y a duras penas si sabe escribir, con muy mala letra». A lo cual, a guisa de consuelo, Demóstenes replica que la penuria cultural constituye sin duda un inconveniente, pero no así la falta de música: el poder político ya no está en manos de un hombre «musical», con los instintos adecuados, sino en la de un ignorante bribón. Para Demóstenes, pues, la señal de ser ignorante *(amathés)* no viene dada por no saber leer y escribir, sino por la falta de conocimientos musicales. De modo que la situación docente sigue sin apartarse mucho de la que se nos da a entender en Plutarco (*Temístocles*, 3), con la respuesta que da el «ignorante» Temístocles a las gentes acomodadas y cultas de su tiempo. Estrepsiades, en *Las nubes*, es igualmente un hombre limpio de toda «música», pero sí sabe leer y sí entiende de números, al menos lo suficiente como para llevar sus propias cuentas. De hecho, puede que la primera utilización práctica de las letras fuera precisamente su valor como guarismos, para la recogida de datos. La capacidad para servirse de anotaciones

numéricas sencillas puede haber venido antes que la capacidad para leer palabras y frases de corrido, por requerir de un aparato mental menos complicado.

[13] 1114 βιβλίον τ' ἔχων ἕκαστος μανθάνει τὰ δεξιά y, más adelante, nota 16.

[14] Cf. los ejemplos recogidos por Denniston, pp. 117-19 (en especial, de *Los pájaros* y *Las ranas*), quien a partir de ellos llega a la conclusión de que «los libros eran tan raros, que su posesión servía para definir un tipo». Se me ocurre que los ataques a Eurípides, llamándole «poeta de libros» (especialmente en *Las ranas* 1409: «súbete a la báscula y toma... todos tus libros contigo»), fueron motivo suficiente para que sus biógrafos helenistas lo declarasen poseedor de la «primera biblioteca». El hecho de que se hiciera una hoguera con documentos en el escenario (cf. el final de *Las nubes*) puede también haber sido la fuente de inspiración de un suceso incluido en la «vida» de Protágoras —quien, como se sabe, fue puesto en la picota por los de la comedia antigua (FVS Protágoras A1).

[15] Cf. lo que dice el rey en *Las suplicantes* de Esquilo (supra, nota 7), donde se sugiere fuertemente que la promesa oral y la memoria que la preserva son mucho más fiables que cualquier documentación tramposa; también Eurípides, *Hipólito* 954. El prejuicio seguía vivo en el siglo IV: Platón *Fedro* 274e; cf. también Jenofonte *Mem.* 4.2.10. Una *rhetra* espartana prohibía la inscripción de las leyes (Plutarco *Licurgo* 13), lo cual seguramente puede incluirse en alguna tradición posterior a Licurgo, porque las razones que aduce Plutarco para la prohibición son las que solemos encontrar en los textos platónicos y peripatéticos.

[16] Según Turner, en las pinturas de vasijas sólo se representan textos poéticos; pero no cualquiera, sino precisamente los arquetípicos, añado yo. El pueblo confiaba en la memorización oral. Así, Turner interpreta que la vasija de Safo significa «la poetisa pasando revista mental a las palabras que va a recitar». Como ejemplo de primera prosa ática, Turner aduce con razón los «manuales» adscritos a Sófocles, Agatarco, Ictino, Policlito, Metón, Hipodamo, quienes, según Turner, ignoraban todos ellos el estilo. El «libro» de Anaxágoras, que estaba a la venta en el teatro, «como mucho por un dracma» (*Apol.* 26d), suele citarse como prueba de que el hábito de leer estaba muy extendido, porque los libros se hallaban al alcance de todos y eran baratos. Pero la clave está en «libro», que es una mala traducción. Turner señala que βίβλος en Esquilo *Suplicantes* (supra, nota 7), y βιβλίον en la frase βιβλίον τοῦ ψηφίσματος (como en Tod G.H.I. II. 97; fecha -403), no significan «libro», sino «documento», que, en el primer caso, hay que interpretar como «una sola hoja de papiro plegado»; también señala Turner que otra palabra más tardía, βιβλιοφόρος significa «cartero». Llegamos, pues, a la conclusión de que el ***biblion*** que se vendía al precio de un dracma era una simple hoja (¿plegada?), un folleto o panfleto, y que lo mismo exactamente puede decirse de la gran mayoría de los «libros» en circulación en el último cuarto del siglo IV, incluidos los «manuales». Ello sugiere, por añadidura, que en tales especímenes no se contenía el «texto» completo de la obra, tratado o discurso, sino sólo una recopilación de extractos. La colección Teognis da fe de la frecuencia con que se preparaban antologías. En el caso del teatro, los extractos tenían que consistir en versos o párrafos que se consideraran especialmente memorables (y memorizables). Estas antologías están descritas en *Las leyes* 7.811a: cabe la opción de aprenderse «poetas enteros» de memoria, pero también se puede seleccionar κεφάλαια καὶ τινας ὅλας ῥήσεις en recopilaciones para aprender de memoria. (Vale deducir, de este párrafo, que los nuevos hábitos de lectura iban ya deteriorando la capacidad para memorizar «poetas enteros».) El folleto con las citas (llamadas τὰ δεξιά en *Las ranas* 1114; cf. *Las nubes* parabasis 4547-8) se pone en manos del público para que éste se aprenda de memoria y siga (μανθάνει, supra, nota 13) el *agon* de las citas según van siendo pronunciadas por ambos protagonistas. El contexto es muy específico y no cabe explicarlo, en términos generales, como si significara «hoy en día todos somos lectores» (Turner), ni tampoco hay motivo para que esta conclusión «resulte difícil de aceptar»; *Las ranas* apela constantemente a la memoria del público, reforzada con ayuda de una o varias antologías. En cuanto a los panfletos, serían seguramente un conjunto de definiciones, compendios (cf. *Las leyes*,

supra), párrafos reveladores y aforismos en que se resumiera la posición del autor en sus principales aspectos. Todo ello podía expresarse en forma memorizable (esto es, con cierto grado de paralelismo y de antítesis), pero no por ello dejaba de ser oral la exposición plena del asunto. Así se explicaría la falta de «estilo» en los primeros manuales, en congruencia con lo que nos ha llegado de la obra de Anaxágoras, Diógenes de Apolonia y Demócrito. Así, en un solo *logos* o *biblion* se recopilaría toda una serie de *logoi;* de ahí que Sócrates pueda decir del *biblion* de Anaxágoras que γέμει τούτων τῶν λόγων, indicando con ello lo comprimido de la composición y quizá también el carácter autónomo de los párrafos sueltos. A este respecto, era de hecho algo muy parecido a un manual poético de τὰ δεξιά. Donde prevalecía la oralidad en la prosa de la retórica resultaba más fácil la extensión y la continuidad de la exposición y del razonamiento escrito —como sucede en las «tetralogías» de Antifonte (que, sin embargo, siguen siendo un manual)—. Tucídides fue el primer autor ático que extrapoló los datos escritos para convertirlos en discurso escrito continuado, como Platón e Isócrates fueron los primeros en adaptar la enseñanza oral al mismo fin.

[17] Turner afirma, con razón, que en *Fedro* 274 Platón está «combatiendo en retaguardia». De hecho, su preferencia por los métodos orales no sólo era conservadora, sino también ilógica: la *episteme* platónica, que había de suplantar a la *doxa* (infra, capítulo XIII), estaba naciendo gracias a la revolución alfabética.

[18] Hay una gran variedad de testimonios en que basarse para optar por alguna de las conclusiones posibles. Así, Demóstenes *De Corona* 258, haciendo escarnio de los humildes comienzos de Esquines, dice que éste atendía los tinteros en la escuela de su padre. Isócrates menciona en repetidas ocasiones la circulación (privada, al parecer) de sus manuscritos. Y los oradores empiezan a aludir a anotaciones en los márgenes de los manuscritos (ejemplos en Turner), lo cual puede aducirse como prueba de una práctica más frecuente de la lectura silenciosa. Hay, por supuesto, abundantes citas de documentos escritos en los discursos, pero se trata, a fin de cuentas, de algo que quien está leyendo hace oír a los oyentes. No obstante, si —como suele admitirse— los discursos públicos son versiones corregidas, ello constituiría prueba elcuente de la existencia de un público lector. Turner aporta la interesante prueba de un papiro con *paragraphus* para indicar la alternancia de hablantes (¿destinado, pues, a lectores silenciosos?); pero este documento procede ya de c. -300 [-300-280].

[19] Cf. Sabine, *History of Political Theory*, p. 320: «la sociedad que mediante su propia aprobación espontánea genera prácticas vinculantes para sus miembros, que legisla sin ser plenamente consciente de ello y que da asentimiento por la voz de sus magnates naturales».

[20] Están muy extendidos los testimonios que indirectamente corroboran esto último (por ejemplo: citar la *Ilíada* en apoyo de una reivindicación de tipo político, como en Heródoto 7.161; la necesidad, muy pronto experimentada, de alegorizar la épica, como en Teagenes, Estesimbroto; la premura y el detalle con que Platón aplica su propio programa de censura). En *Las ranas* (por ejemplo en 1009, 1030 ss., 1464) se hace explícito lo que venía siendo implícito desde tiempos inmemoriales, lo cual era de esperar en un momento en que los nuevos métodos de *paideia* estaban imponiéndose abiertamente a los antiguos.

[21] En cuanto a la memorización poética como base de la *paideia* cf. Jenofonte, *Symposium* 3.5-6 (cincuenta años antes el comentario habría sobrado), Platón, *Las leyes* 7.810e. El «interludio de Simónides» en el *Protágoras* confía en la memoria de los contertulios. Cuando en *República* 7.518b8 Platón enmienda la teoría de que la enseñanza consiste en «poner algo dentro de la *psyche*», puede estarse refiriendo a una noción surgida de la memorización oral; cf. también Notopoulos, «Mnemosyne», p. 469: «el poeta es la viva encarnación del libro en los pueblos orales».

[22] Entiendo que es Platón quien hace la elección, dado que él es el primero en comprender la psicología básica de la relación oral-poética entre recitador y oyente, o entre recitador y material recitado, y las correspondientes características de la «expresión» oral-poética (vid. más adelante, cap. 10), y quien primero integró lo anterior en un sistema

ímico de experiencia humana al que dio el nombre de *mimesis*. ¿Cuál había sido la condición presocrática del término? ¿Pudo Platón orientarse por su uso anterior? A este respecto, optamos por añadir una larga nota, en vez de interrumpir el texto. G. F. Else, rebatiendo eficazmente la restricción que Koller había intentado imponer a las acepciones primitivas de μῖμος, μιμεῖσθαι, μίμημα, μίμησις limitando su significado al ámbito de la danza y del acompañamiento musical, tal como se utilizan en la «tragedia culta», ha puesto en deuda a los estudiosos revisando el empleo preplatónico de dichas palabras, es decir su empleo por autores «que escribieron o que al menos empezaron a escribir antes de 425 a. de C.» (Else n. 65). No obstante, soy de la opinión de que el significado pleno de dicho uso sólo puede establecerse combinando de algún modo ls respectivos puntos de vista de Koller y de Else. El primero acertó al ver el elemento «expresionista» contenido en los términos —y derivado de su sentido básico de «re-presentación»—; el siguiente comprendió que se aplicaban a la manipulación de la voz viva, del gesto, del vestido y en términos generales de la acción, y no sólo, más limitadamente, a la danza y a la música. Según la conclusión de Else, hasta 450 a. de C., y con una sola excepción, bastante dudosa, el empleo de μῖμος y μιμεῖσθαι se concentra en la imitación «de actos o expresiones de animales u hombres por medio de la palabra, el canto y/o la danza (en el sentido protodramático)» (p. 79). Dar a esto el nombre de «representación directa» *(loc. cit.)* equivale a adoptar la terminología y el punto de vista de Platón en *República* X, donde se separa en términos abstractos el original de la copia, haciendo así posible la idea de «imitación» en el sentido de «representación» o «reproducción» de un «original». No me parece que este sentido se halle implícito en ninguna de las documentaciones preplatónicas de la palabra. Aún después de 450, muchas de ellas siguen describiendo la simple imitación (así, a menudo, en Aristófanes). En los restantes casos (con alguna excepción notable) la referencia no es a la «imitación ética» de Platón o Aristóteles, sino al hecho de «hacer lo que algún otro hace» o incluso de «convertirse en su igual». Esto es especialmente obvio en las restantes documentaciones de estos términos en Aristófanes (donde, como dice Else, «parecen traernos el aroma del mundo de la mímica»). Lo mismo puede decirse de su empleo por parte de Eurípedes, Heródoto, Tucídides, Demócrito, que Else calificaría de «imitación ética». Para dar algún ejemplo: Clístenes (Heródoto 5.67.1), cuando ataca el Ática, «imita» a su abuelo materno, «hace algo como lo que él hizo». Cuando traducimos esto último por «siguiendo el *ejemplo* de Clístenes», insertando la palabra que va en cursiva, lo que hacemos es introducir en el griego la reducción abstracta del suceso, al modo platónico, estableciendo relación entre el original y la copia. Cuando Helena dice a Teonoe (Eurípides, *Helena* 940) μιμοῦ τρόπους de su padre, ello no significa tanto «lleva de nuevo a la práctica su comportamiento» como «imita sus modos». Cuando Clitemnestra (*Electra*, 1037), aludiendo al adulterio de su marido, añade que en tales casos la esposa desea «imitar» al marido, quiere decir «hacer lo que él hace» (e identificarse así con él); si esto último lo explicamos por «justificar su adulterio por el ejemplo de Agamenón», estaremos una vez más reduciendo la ecuación a sus términos abstractos. Así, pues, afirmar que hay un desplazamiento preplatónico de los términos, «pasando poco a poco de significar la imitación viva a adquirir una serie de significados más abstractos y carentes de color» (Else, p. 82), equivale a distorsionar la situación semántica. Mejor sería decir que todos los significados se refieren a un «comportamiento identificativo», no a la copia abstracta ni a la imitación, y que en muchos casos este comportamiento es físico, y consiste en palabras, gestos, modos de andar, posturas, vestidos, etc. Asimismo, cuando Else atribuye coloración peyorativa a tres ejemplos (tomados de Esquilo, Aristófanes y Demócrito), que implicarían «engaño deliberado», «mala imitación» y «contraste entre ser y devenir», ello se nos antoja demasiado explícito: la imitación cae en un rango inferior cuando así lo requieren el análisis y la epistemología de Platón, no antes. A este respecto, resultan instructivos dos aforismos de Demócrito, que en sí mismo constituye una fuente bastante selecta: el fragmento 39 dice «es preciso, o bien ser bueno, o bien imitar al que lo es». Si ello aludiera al contraste entre ser y parecer (Else, p. 83), ambas opciones se nos

presentarían como mutuamente excluyentes. De hecho, lo que el apotegma aconseja es: «sé bueno, o al menos compórtate como los buenos». Luego, el fragmento 79 añade: «Es preciso imitar a los malos y no querer hacerlo con los buenos» [Las traducciones de Demócrito son de Alberto Bernabé, *De Tales a Demócrito*, Alianza, Madrid, 1988. N. del T.], donde el apotegma define una condición moral desesperada, según la cual el individuo tiende instintivamente a hacer lo que hacen los malos, sin voluntad ni actuación en contrario. De modo que «imitar», aquí, define una pauta de conducta, buena o mala, según se ajusten a determinadas normas «vivas». No queda, pues, más remedio que coincidir con Koller contra Else, admitiendo que el sentido peyorativo de *mimesis* lo inventa Platón en *República* X (y en el *Sofista*, en otro contexto, *mimesis* recupera su sentido original, cf. cap. 2, nota 37). A esta conclusión puede añadirse un comentario especulativo: Gorgias, fiel al pragmatismo sofista, había racionalizado los efectos de la ilusión en la tragedia, calificándola de *apate* forzosa que el artista está obligado a conseguir y el público a aceptar (Rosenmeyer, pp. 227, 232). Ello encaja esencialmente en una concepción moderna del desempeño artístico y de la condición mental adecuada en que debe plantearse el público su acercamiento a una obra de arte (cf. Collingwood, quien no obstante rechazaría la fórmula, considerándola válida sólo para el «arte como esparcimiento»). No cabe duda de que estos principios, especialmente el segundo, que parece fomentar la «mentira dentro del alma» del ser humano, tuvieron que resultar muy ofensivos para el idealismo platónico, pero tampoco le era posible refutar los hechos en que se basaban. Así, pues, en *República* 10 acepta la racionalización de Gorgias, aunque no sin intentar al mismo tiempo una más amplia descripción de la situación poética en su conjunto, denominándola *mimesis* y definiéndola, de modo condenatorio, como *apate* sistemática, algo demasiado frívolo e inmoral como para merecer su inclusión en el plan docente. ›La atribución a *mimesis* del sentido de «imitación ética de un original» se produce precisamente en el curso de esta polémica, y es creación íntegra de Platón. Estoy de acuerdo en que es totalmente innecesario inventar una *mimesis* preplatónica para contrarrestar la de Gorgias (cf. Else, n. 64, quien cree discernir una relación entre Gorgias y Platón). Hasta ahora, pues, vemos que el uso primitivo justifica el hecho de que Platón enlazara *mimesis* con la identificación personal. Pero hay otra coloración también compatible con la intención de Platón, aunque a primera vista, y según las modernas ideas preconcebidas, parece incompatible con la primera. «Copiar identificándose» puede parecer un acto tan espontáneo como intuitivo. Pero el caso es que el uso griego tiende a identificar este acto con la habilidad o el talento artesano, y por consiguiente se emplea en *mousike* (en el sentido genérico más abajo descrito, cap. 9). La primerísima documentación es decisiva en este sentido. En el *Himno délico a Apolo* las muchachas del coro «saben cómo (*ἴσασιν*, donde un compositor posterior quizá habría usado *ἐπίστανται*: cf. *infra* cap. 15) imitar los acentos (o dialectos) de todos los hombres». Teognis 370 menciona la incapacidad de los *ἄσοφοι* (cf. ibid. en lo relativo a las palabras con *-soph*) para «imitarme», y un vistazo a las apariciones del mismo verbo que Else nos entresaca de Esquilo, Píndaro, Aristófanes, nos pone de relieve la constante coloración de «re-presentación efectuada de modo diestro» mediante la voz, los instrumentos musicales, el gesto estudiado, etc. De ahí que *μιμεῖσθαι* gozara desde el principio de una íntima relación con *mousike*, tanto en la épica como en el himno, el ditirambo y en el poema dramático. Esto nos lleva a los sustantivos *mimema* y *mimesis*. En Eurípides, el primero, al igual que su verbo, puede aplicarse a la imitación musical y vocal (*Ifigenia en Áulide* 378; *I.T.* 294), pero también aparece en Esquilo con los sentidos de (a) prenda de vestir y (b) imagen (seguramente no una «pintura», como pretende Else, sino algún tipo de efigie animada), y una vez en Eurípides con el sentido de (c) «figuras bordadas». Se trata en todos los casos de artefactos, productos de la *techne* (de hecho, en el ejemplo *b* se habla de «*mimema* de Dédalo», lo cual puede compararse con la única aparición de *mimesis* en Heródoto, aplicada a una estatua, 3.37.2). Estos cuatro casos preplatónicos nos ponen de manifiesto que la idea de imitación podía hacerse extensiva a la elaboración de un objeto inanimado por medios artesanales, lo cual, a diferencia de lo

que ocurría con la voz y el gesto, podía compararse con un original *visible*. A nuestro entender, la puerta a esa ampliación de sentido viene brindada por la acepción de «imitación hecha con destreza». Con el sentido de «artificio» o «invención», *mimema* aparece luego en la *Helena* de Eurípides, y el término se utiliza unas veces para designar a la falsa Helena que fue a Troya y otras a la auténtica a quien toman por falsa (aunque ¿cuál era auténtica?) (versos 875, 74). De modo que el empleo por parte de Platón de la analogía con el arte gráfico en *República* 10, como ejemplo de la mimesis poética, no carece de apoyo preplatónico. Sin embargo (con excepción de la única aparición de la palabra en Heródoto), *mimesis* como opuesta a *mimema* se aplica normalmente al proceso de identificación bien hecha, dentro de alguna de las ramas de la *mousike* (*infra*, cap. 9). Así se utiliza dos veces en Aristófanes, refiriéndose a la interpretación de un papel dramático; y, en Tucídides, el generalato de Pausanias «desempeña el papel de una tiranía» (obsérvese el énfasis en el aderezo real, citado por Else); y Nicias apela a los extranjeros de la flota (7.63.3) «que dominan nuestro dialecto y se han identificado con nuestras costumbres» —donde la referencia, enlazada con la habilidad en el habla, es a la adopción de la *paideusis* ateniense. Por último, en la antropología de Demócrito (cf. Havelock *Liberal Temper*, o. 116), los hombres, «cuando imitan, se hacen discípulos del cisne y del ruiseñor en la expresión melódica (*ᾠδῇ*)», con lo cual la imitación viene a ser fundamento de una de las *techne* de la civilización, como la propia *mousike*. Llega uno a la conclusión de que cuanto Platón eligió *mimesis* para abarcar en su seno el sentido de «poesía» sus lectores debieron de seguirlo sin grandes dificultades. No dejaría de chocarles, en cambio, que en Libro X se degrade la poesía a una condición *inferior* al desempeño de un oficio artesanal.

[23] Los comentaristas que se dejan engañar por la vehemencia de Platón han apelado al expediente artificial de sugerir un conflicto interno: «Al desprenderse de Homero se está desprendiendo de una parte de sí mismo» —Ferguson, p. 139; cf. Grube, «Plato's Theory of Beauty».

[24] *Rep.* 10 595b10 *ἔοικε μὲν γὰρ τῶν καλῶν ἁπάντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλός τε καὶ ἡγεμὼν γενέσθαι*, cf. 598d8, 607a3. Tales expresiones suelen explicarse como referidas a la imitación del argumento de los relatos épicos. Pero Platón no apunta sólo contra la estructura argumental. Ni que decir tiene que el problema del «origen» de la tragedia suele verse a través de la *Poética* de Aristóteles.

Capítulo IV

La enciclopedia homérica[1]

En principio, soy consciente de que plantearse a Homero como autor didáctico es pedir mucho de cualquier lector, y desde luego no contribuirá a ganarme su simpatía. La propia resonancia de la palabra «épica», que implica perspectivas amplísimas, acción sostenida y retratos vivaces, parece excluir semejante apreciación del primer poeta de Europa. ¿No son puro relato las obras homéricas? No dejaremos de tropezar con elementos didácticos o enciclopédicos —piénsese por ejemplo en el famoso catálogo de las embarcaciones—, pero se trata, dentro del conjunto, de pasajes incidentales que más bien tienden a frenar el desarrollo de la acción. No obstante, vamos a defender el argumento exactamente contrario; que la urdimbre de Homero es didáctica[2] y que el relato se acomoda a la tarea de acarrear el peso de los materiales educativos que yacen en su interior.

Para abrir camino hacia tal planteamiento, contribuyendo quizá a que la resistencia inmediata se haga menos dura, empecemos por traer a colación un documento griego muy antiguo: en él se indica algo acerca del contenido y propósito de la poesía épica, aunque no suela apreciarse desde ese punto de vista. Se calcula que el prefacio de la *Teogonía* de Hesíodo —103 versos— no puede ser posterior al siglo VII. El modo que adopta es la de *«himno a las musas»*, comparable en el fondo y en la forma a los propiamente considerados *Himnos homéricos*. Es decir: se canta a la deidad refiriendo su nacimiento, sus prerrogativas, sus poderes y sus funciones dentro de la sociedad humana. Sin duda alguna, la estructura de este *himno* es bastante imprecisa y poco lógica. Hay reiteraciones y repeticiones que acaso delaten el empleo de más de un original, pero que también podrían considerarse características del estilo de Hesíodo, a juzgar por otros pasajes de su obra[3]. Una de las razones de que su composición sea imprecisa radica en el hecho de que unas veces parece dirigirse a las musas en cuanto portavoces del poema concreto que el autor se dispone a entonar —a saber: un poema acerca de los dioses— y otras trata de delinearlas, en términos más generales, como representantes de la poesía oral. Como más adelante trataremos de demostrar, no hay incompatibilidad entre ambos aspectos de la ejecutoria de las musas.

Sea ello como sea, lo cierto es que Hesíodo —en los versos 53 y siguientes— se entrega al relato de su nacimiento de Zeus y de su actual

morada, cerca del Olimpo de Zeus; con ello, lo que está haciendo es cantar a las musas en su aspecto general, como entes en que toma cuerpo el poder universal de la poesía, y en este contexto procede a definir el contenido de lo que canta:

> las leyes consuetudinarias de todo y los nobles usos de los inmortales[4].

Hay en estas palabras una ambigüedad sintáctica en la que parece tener reflejo el carácter bifocal del Himno en su conjunto; que, como ya hemos indicado, se dirige a las musas unas veces como autoras de la *Teogonía* y otras como protectoras de todas las artes. Según la interpretación más probable, el poeta inició este verso con una afirmación de carácter general:

> celebran las leyes consuetudinarias y los usos de todos

para añadir luego un segundo verso, por asociación con el primero:

> incluso de los inmortales cantan (estos usos).

La solución significa, en efecto, que en la mente de Hesíodo no había distinción rígida entre las costumbre de los dioses y las de los hombres. Como más adelante veremos, la mezcla de las dos no sólo integra la visión del mundo recogida en la *Teogonía*, sino que constituye también la mezcla que hallamos en Homero, donde la sociedad humana es espejo de la divina.

¿Qué se quiere decir exactamente mediante las palabras *nomoi* y *ethea*, que hemos traducido por *leyes consuetudinarias* y *usos*? Más adelante, la palabra *nomos*[5] será la habitual en griego para designar la 'ley', aunque todavía dos siglos y medio más tarde —en el tratado de Platón que llevaba el título de *Nomoi* o *Leyes*— el sentido de costumbre solemne sigue prevaleciendo a veces sobre el de norma estatutaria. De hecho, *nomos* representa al mismo tiempo la fuerza del uso y de la costumbre, antes de que se pusieran por escrito, y la norma estatutaria propia de las sociedades griegas avanzadas, que revestía forma escrita. Pero esta última acepción de la palabra no es homérica. Hesíodo fue el primero en emplearla; puede, incluso, que quepa atribuirle la responsabilidad de que llegara a imponerse. Pero ocurre que en un poeta tan primitivo la palabra no puede en modo alguno significar sólo norma estatutaria, sino que ha de comprender también el uso impuesto por promulgación oral. En tal caso, ¿qué es *ethea*? Originalmente, la palabra puede haber significado 'madriguera' o 'cubil' de un animal[6]; más tarde adquiere el sentido de pauta de comportamiento personal, o incluso carácter, poniendo así la base para que Aristóteles acuñara el término 'ética'. Es decir que de Hesíodo a Aristóteles ambos términos, *nomos* y *ethos*, pasaron por una evolución similar, de lo

concreto a lo abstracto. Según lo entiendo yo, el poeta está aquí utilizando ambos términos para describir unas pautas de comportamiento social y moral que están aprobadas y que, por consiguiente, son aceptables y «correctas». Puede que su concepto, o más bien su imagen de tal código de comportamiento se halle de algún modo polarizada entre lo que ahora denominaríamos derecho público del grupo y sus instintos privados o usos familiares, de ahí que emplee ambas palabras. Los *ethea* no son menos vinculantes que los *nomoi*, pero sí más personales; la palabra puede haber designado, originalmente, el modo en que un ser humano vivía en su 'cubil'. De ser así, podría haberse extendido con facilidad a las costumbres vigentes en la casa y la familia humana, en tanto que los *nomoi*, que pueden poderse en relación con los turnos de pastoreo, habrán de ser entendidos como costumbres o usos desde un punto de vista más amplio o social. *Nomoi* cubre un campo de visión más amplio. *Nomos*, en cambio, se referiría al modo de sentir que se supone correcto en un hombre, a sus reacciones ante los amigos y los enemigos. *Nomos* describiría, como la hace en Hesíodo, la ley universal del trabajo o la prohibición del canibalismo, instintivamente respetada por la humanidad[7].

Aquí tenemos, pues, una definición bastante amplia de la poesía oral (digo oral por la evidente cercanía de Hesíodo al estado no alfabético de la cultura griega). ¿Puede todo ello aplicarse también a la épica? Más adelante trataremos de demostrar que la respuesta a tal pregunta es afirmativa; que, de hecho, cuando Hesíodo dice del aedo, algo más adelante, que,

> ministro de las musas, celebra las hazañas de los hombres antiguos y a los bienaventurados dioses[8]

no está estableciendo ninguna diferencia entre este tipo de servicio a las musas y el desempeñado por un cantante que celebre los «usos y costumbres».

De cualquier modo, los dos términos de la definición —aproximadamente correspondientes a lo que podríamos denominar lo público y lo privado, o derecho familiar y derecho político de la sociedad helena— pueden muy bien emplearse para describir el contenido enciclopédico de la épica homérica, como más adelante descubriremos al repasar la narrativa de Homero. Pero rindamos tributo antes a esta narrativa, tal como la hallamos ejemplificada en el libro I de la *Ilíada*.

En Troya, los griegos acaban de saquear una población vecina. En el reparto del botín, Agamenón reserva para su propiedad a la hija de un sacerdote de Apolo. A pesar de las súplicas de su padre, decide quedársela. El dios, ofendido por la humillación infligida a su servidora, envía una desastrosa plaga a las huestes griegas, que han de convocar asamblea para tratar del asunto. A instancias de Aquiles, principal combatiente, el

adivino Calcante se aviene a revelar la verdad: el jefe supremo tiene que devolver a la muchacha para ahuyentar la plaga. Propuesta que hace montar en cólera a Agamenón, para quien la muchacha representa su parte del botín. Exige, por tanto, que se le entregue otra en sustitución de la primera. Aquiles le hace ver que no hay ninguna otra disponible, a no ser que se dé por no válido el reparto de lo capturado. Con ello se encoleriza todavía más Agamenón, y amenaza a Aquiles con compensarse arrebatándole su propia presa, cuyo nombre es Briseida. En ese momento estalla la cólera de Aquiles en una explosión equiparable a la de Agamenón. Habiendo estado a punto de matar a éste, hace voto solemne de no volver a tomar parte en el combate. No será solamente el caudillo quien pague por el insulto a sus proezas, sino todos los griegos. Interviene el anciano y venerando Néstor, tratando de apaciguar la querella. Viene a sugerir que la culpa está repartida entre ambos lados. Pero los dos poderosos ignoran su alegato. Aquiles se retira a su tienda y permanece al acecho mientras los heraldos de Agamenón se llevan a Briseida. En seguida acude a lamentarse a su madre, la sirena Tetis, quien a la vera del mar le promete interceder ante Zeus. El padre de los dioses y de los hombres arreglará las cosas de modo tal, que la retirada de Aquiles resultará de provecho. La victoria pasará al campo troyano. Mientras tanto se prepara el ceremonial para la devolución de la hija del sacerdote, a quien conduce a la morada de su padre una delgación encabezada por el político Odiseo. Apolo queda apaciguado por las plegarias y los sacrificios. La escena se traslada ahora al Olimpo, donde Tetis está presentando su alegato. Zeus asiente, no sin reservas, porque sabe que su esposa Hera no desea que los troyanos triunfen ni siquiera de modo transitorio. Hera, desde luego, no tarda en enterarse de las promesas hechas por su marido, y ello da lugar a una amarga disputa entre los cónyuges celestiales, en el Olimpo. El asunto no tarda en resolverse a favor de Zeus, que la amenaza con una buena azotaina si no mantiene la boca cerrada. Uno de sus hijos aconseja a Hera que se calme, y va cediendo la tensión. Los restantes miembros de la familia divina, espectadores de la trifulca, se sientan a la mesa e inician un banquete. Tiéndese la noche y, como es debido, todos a la cama.

Dice Platón en el libro X de su *República* que todas estos dimes y diretes, contados en prosa, se quedan en nada[9]. Pocos lectores modernos le darán la razón. El relato del poeta, aun despojado del verso, sigue revelando tal economía de planteamientos, tal grado de fuerza dramática, tal control en las variaciones de talante y escenario, que resulta difícil no considerarlo muy notable. El dominio que Homero tiene del arte de narrar —con su correspondiente caracterización y su necesaria tensión dramática— se nos manifiesta con tanta evidencia, que éste viene a ser uno de los libros en que más nos inclinamos a detectar la huella del genio. De hecho, es difícil que nos avengamos a contemplar la obra desde ningún otro punto de vista. Nos parece que el poeta, partiendo de la idea inicial

de una gran disputa, de un enorme litigio que ha de servirle de tema dominante a lo largo de todo el relato, lleva luego adelante sus planteamientos con plena fuerza y con toda la imaginación creativa posible, ajustándose además a un poderosísimo estilo. Será muy grande la parte atribuible a la tradición en el material de que el poeta se sirve, pero él acierta a moldear el todo según sus grandiosos designios.

Hasta ahora, de acuerdo. Pero miremos el poema, por así decirlo, con los prismáticos al revés; no como pieza de ficción creativa, sino como recopilación de saber popular heredado. Pensemos que la Musa del Canto I de la *Ilíada*, sin por ello dejar de celebrar «las hazañas de los hombres antiguos», está también haciendo lo que Hesíodo le atribuye: levantar acta del uso público y de las costumbres privadas de todos, hombres y dioses; pensemos que la Musa se expresa de conformidad con la idea platónica de Homero; que viene a ser una especie de enciclopedia tribal. Aquí vamos a adoptar decididamente la hipótesis de que el relato está concebido como falsilla, como percha literaria de que ir colgando toda una colección de usos, convenciones, prescripciones y procedimientos.

Lo que la musa nos cuenta es el conflicto entre dos poderosos, de cuyas apasionadas decisiones depende el destino de todo el grupo. A pesar de nuestra tendencia a concentrar la atención en los héroes, en cuanto personajes dotados de autonomía, no se nos permite olvidar que en modo alguno poseen tal autonomía. Sus ideas y sus actos suponen una alteración en la conducta y en los destinos de la sociedad en que se mueven. No por ello dejan de hallarse, al mismo tiempo, bajo el control de las convenciones de dicha sociedad. Este tipo de poesía es pública o política, de modo que el relato del conflicto se trueca, ante todo, en vehículo para ilustrar el derecho público, lo que podríamos denominar aparato de gobierno de la sociedad aquea.

Para empezar, la querella no habría llegado siquiera a plantearse si no hubiera sido por las estrictas convenciones que regulaban el reparto del botín. Con ello se planteaba un dilema no sólo al caudillo, sino también a todos los componentes del ejército. Agamenón había cometido un sacrilegio que, en sí, habría podido expiarse por el mero expediente de devolver a la muchacha a cambio de un rescate. Pero el rey de reyes rechaza la oferta del padre, con lo cual vienen a endurecerse los términos de la expiación exigida por Apolo. Se retira la oferta de rescate. El castigo, la plaga, ya sólo podrá levantarse si la doncella es devuelta sin compensación alguna[10]. Agamenón aún podría avenirse al trato sin perder la cara, si no fuera porque la doncella representa la parte del caudillo en el reparto del botín de una ciudad saqueada; y la distribución de las capturas estaba regulada por una normativa muy estricta, según la cual las presas de mayor calidad habían de ir a los hombres de estado superior. Es evidente, pues, que Agamenón estaba en su derecho al reclamar compensación. ¿De dónde podía tomarse ésta? Lo único factible era anular el

reparto anterior y volver a empezar desde el principio. Pero ello habría supuesto tales complicaciones, que de hecho la solución resultaba imposible. Toca a Aquiles señalarlo así, mencionando como de pasada la convención que regula el reparto:

> ¿Cómo te darán parte los aqueos de gran corazón?
> No hemos visto en lugar alguno muchas reservas comunes; lo que sacamos de las ciudades, eso se ha repartido; y no es apropiado reunir a la gente y recogerlo otra vez[11].

Este *nomos* estaba tomado de la dura experiencia, de los forcejeos y del desorden social a que daban lugar los repartos de botín; de ahí la fórmula descriptiva «no es apropiado...»[11b].

Esta pieza de uso preservado está muy oculta, merced a su rigurosa relevancia dentro del contexto; la narración apenas si pierde aliento. Pero más adelante hallamos un ejemplo paralelo mucho más evidente. En el punto culminante de la querella entre ambos héroes, Aquiles hace voto de retirarse del combate:

> por este cetro que nunca producirá hojas y ramas, puesto que ya hace tiempo dejó en los montes su tronco y no ha de reverdecer; pues el bronce le peló en torno las hojas y la corteza, y ahora los hijos de los aqueos lo empuñan, juzgadores que guardaron las normas de Zeus. Este será para ti mi gran juramento: un día alcanzará a todos los hijos de los aqueos la nostalgia de Aquiles[12].

Aquiles hace un alto en su cólera para explicar que el cetro es el símbolo de autoridad; cómo se corta en el bosque, qué aspecto tiene, quién está cualificado para empuñarlo, pasando breve revista a la función esencial de quienes poseen este derecho: en sus sentencias se conservan los precendentes legales. La interrupción del relato se manifestaría con mayor claridad en este punto si no fuera porque la imaginería empleada también guarda muy estrecha congruencia con la solemnidad crítica de la ocasión, con la irrevocable intensidad de la actitud del héroe.

Algo más adelante, Néstor intenta desempeñar el papel de pacificador y se dirige a Aquiles, aleccionádolo del modo siguiente:

> tú, Pelida, no quieras rivalizar con un rey de poder a poder; porque él nunca ha participado a la par que los demás, rey portador de cetro a quien Zeus dio gloria. Si tú eres de singular fuerza y te engendró una madre diosa, éste es más fuerte, porque manda a más[13].

Las relaciones que aquí se enumeran son básicas para la estructura social. La autoridad del rey tiene que respetarse por el mero hecho de su realeza, no porque su poderío físico sea superior al de todos los demás

—pues bien puede no ser así, con frecuencia—. Tras esta norma se alza la sanción de todo el aparato divino. El cetro que porta el rey constituye el símbolo externo de su autoridad.

Tetis, a requerimiento de su hijo Aquiles, acude al palacio de Zeus, para que éste favorezca su causa. El modo en que ella y Zeus se comportan nos ofrece un completo paradigma de cómo el solicitante ha de presentar en audiencia su solicitud y de cómo la recibe el príncipe. Zeus, al final, consiente, moviendo la cabeza de arriba a abajo y añadiendo este comentario:

> pues esta seña de mí entre los inmortales es la mayor; pues lo mío no es revocable, ni engañoso, ni irrealizable; al menos lo que confirme con la cabeza[14].

Estas últimas palabras definen una convención antiquísima, porque la inclinación de cabeza, como símbolo de aquiescencia, era gesto sometido a testimonio público de todos los asistentes. Así, pues, el aparato divino refleja el humano.

Calcas, expresando su temor ante la idea de ofender a Agamenón, lo describe así:

> ...irritaré a hombre que en todos los argivos manda mucho, y a quien obedecen los aqueos[15].

lo cual define adecuadamente, para su conservación en un verso épico, el rango político de Agamenón en la historia de los aqueos. Y el adivino sigue adelante, expresando el sentimiento siguiente:

> pues el rey es superior cuando se enfada con un hombre privado: pues aun en el caso de que digiera su cólera en el instante, conservará sin embargo para después su rencor hasta que lo satisfaga en su pecho[16].

Esto último tanto vale para ejemplo de *nomos* como de *ethos*, del código de derecho público como de las pautas de conducta privada. Tal es el modo en que pueden comportarse los reyes; se nos confronta con la dura realidad del poder. El soberano acaso posponga su cólera, por razón política; nada se lo impide, con tal que el oponente esté entre sus vasallos. Aquí se combina la observación social con la psicológica; no se ejerce ninguna clase de juicio moral. El aedo se está limitando a informar y describir, lo cual otorga al lenguaje de la épica ese curioso talante desapasionado que lo caracteriza, y que resalta aún más por lo grandílocuo del tono. Y la grandilocuencia resulta del hecho de que el habla poetizada está sirviendo de marco a una observación «pedagógica», para conservarla de modo permanente.

En los anteriores ejemplos se refleja el tipo de relación política por el que esperaba gobernarse aquella sociedad. Todos son breves y formularios en su composición, y no se ofrecen de modo sistemático, sino sólo cuando el relato propicia su intromisión. Son una pequeña muestra de casos que aparecen a centenares tanto en la *Ilíada* como en la *Odisea*. Dada su condición política —esto es: dado que se limitan a las relaciones de tipo social y jurídico entre seres humanos—, resultan relativamente fáciles de identificar. Pero el derecho público abarcaba muchas más cosas. En el relato épico se contrapone el aparato humano al religioso. Ambos se contenían en fórmulas capaces de conferir cualidad de ceremonia a cualquier cosa que se hiciera o dijese. Pero el aparato religioso también puede plantear sus propias demandas, susceptibles de entrar en conflicto con el orgullo y con las pasiones humanas. Las disposiciones políticas de los hombres han de ajustarse a las demandas divinas, pero pueden darse situaciones en que surja la incompatibilidad, en que las normas humanas entren en conflicto con las divinas. Se habría servido mejor a las necesidades del ejército —de carácter puramente político— si Agamenón se hubiera podido quedar con su doncella. Pero lo hacía imposible el aparato religioso al que todos se hallaban sometidos, junto con el juego de las premisas también por todos aceptadas. La *Ilíada*, pues, se ve forzada a relatar este conflicto; y el poeta, al hacerlo, halla múltiples ocasiones para dejar constancia de gran cantidad de prescripciones rituales, procedimientos (y creencias) que forman parte, igualmente, de la enciclopedia tribal.

El corto prefacio está pensado para adelantar el curso de los acontecimientos: el desastre se cierne sobre los griegos, por culpa de la riña entre sus caudillos. A esto añade el poeta, como entre paréntesis: «se cumplió el designio de Zeus»[17]. A pesar de su brevedad, este hemistiquio desempeña dos funciones al mismo tiempo. Por una parte, viene a constituir resumen de los acontecimientos que han de producirse en este relato. De hecho, como se nos dirá antes de que concluya el Canto I, Zeus se avendrá, con algunas reservas, a contruibuir a la causa de Aquiles, disponiendo los acontecimientos de modo que den satisfacción a su cólera. Cuando concluye el Canto VIII, y más aún en el XV, el celestial designio en efecto se cumple. Ello no obstante, los oyentes de la antigüedad, al oír la mencionada exclamación, la interpretarán automáticamente en un contexto más amplio. Al fin y al cabo, los designios de Zeus tenían una fuerte tendencia a cumplirse en todos los casos. Esta verdad era aplicable no sólo a la inmediata satisfacción de Aquiles, sino también a la irónica inversión de sus expectativas y deseos que se produce una vez hallan respuesta sus plegarias. En la tragedia total de la *Ilíada* hay una especie de lógica cósmica en la que el designio de Zeus se cumple en gran escala. Las reflexiones aquí expuestas exceden con mucho los límites de la consciencia o del pensamiento organizado de Homero, y además se expresan en

términos de crítica elaborada. Pero los ofrecemos para ilustrar hasta qué punto aquellas fórmulas —capaces de dar productos tan elaborados como para satisfacer a un lector moderno— podían significar para el lector homérico la expresión de reglas y normas proverbiales o aforísticas, expuestas en tiempo pretérito porque así lo exige[18] la sintaxis del relato, pero que son en realidad aforismos ocultos. Se cumplió el designio de Zeus, que siempre se cumple.

¿Cómo empezó la disputa? —se pregunta el poeta, retóricamente.

> El hijo de Letó y de Zeus, irritado con el rey, levantó mala peste en el campamento, y la gente moría.

Aquí hay, por una parte, una información específica, esencial para el desarrollo de la trama.

Pero viene acompañada, también, de la fórmula aceptada para todas las plagas: así empiezan; de ahí que resulte peligroso provocar la cólera divina.

Pero empecemos por el principio: ¿por qué hubo de irritarse Apolo?

> porque el atrida desairó a aquel sacerdote, Crises[19].

Aquí tenemos otra información específica, expresada en pretérito verbal; pero que, al mismo tiempo, recoge una enseñanza no sólo intemporal, sino también de general aplicación. Esto es lo que siempre da lugar a la cólera divina. Al oyente, sin que se dé cuenta, se le recuerda que es peligroso negar a los sacerdotes las prerrogativas que le corresponden. Se recuerda la existencia de la norma describiendo su incumplimiento. Pero el aforismo implícito halla formulación explícita unos cuantos versos más adelante. Los restantes aqueos del ejército,

> habiendo escuchado de labios del propio sacerdote el relato de las ofensas recibidas se pronunciaron todos a favor de respetar al sacerdote[20],

frase donde la lengua griega no distingue entre este sacerdote concreto y todos los demás. El sacerdote había acudido al campamento griego

> a libertar a su hija, llevando interminables rescates.

En lo cual se nos ofrece un ejemplo típico de cumplimiento del derecho consuetudinario que regía un aspecto de las relaciones humanas en tiempo de guerra. En sí misma, se trata de una norma secular, aunque en este caso concreto sea un sacerdote su agente ejecutor. El mismo caso se dará una y otra vez a lo largo del relato. Este, en concreto, se trae a colación en otras tres ocasiones, en los cien primeros versos. Dicho sea de paso, es interesante observar que la expresión se atiene a un orden paratáctico, en

el sentido de que ambas «acciones», o la decisión más la acción, se narran en el mismo orden en que se producen «en la naturaleza»:

> Deseaba libertarla
> y traía el rescate,

donde, ateniéndonos a un planteamiento lógico más elaborado, pero menos homérico, se podría haber acudido al orden inverso:

> Traía el rescate
> para libertarla.

Hasta aquí, el sacerdote se viene comportando como un seglar; pero, en su calidad de sacerdote, lleva consigo el equipo propio de su estado especial:

> Teniendo en sus manos sobre el cetro de oro las ínfulas de Apolo el que hiere de lejos.

Esta fórmula es de eficacia segura para todo el que está autorizado a llevar consigo tal impedimenta. El hecho vuelve a expresarse cuando Agamenón aconseja al sacerdote que se marche

> no sea que no te aprovechen el cetro y las ínfulas del dios[21].

En el relato, Agamenón parece dispuesto a quebrantar la normas representadas por los atavíos de ceremonial. Pero la narración está planteada de modo que el contenido y formulación de las normas puedan recordarse una y otra vez. Se levanta acta de modo indirecto, pero se levanta.

El sacerdote hace su solicitud y, tras repetir la fórmula del rescate, concluye del siguiente modo su alegato al hijo de Atreo y a los griegos:

> reverenciando al hijo de Zeus, Apolo el que hiere de lejos[22].

Una vez más, la invocación específica trae consigo la formulación de una norma general observada en esta clase de sociedad. Hay que rendir culto a Apolo, siempre; su título correcto es el de hijo de Zeus. Y cuando el sacerdote, tras haber sido rechazado, se retira para invocar a su dios, el poeta repite la definición del linaje apolíneo, pero esta vez por parte de madre:

> mucho rogaba, yendo ya lejos, aquel anciano al señor Apolo, a quien parió Letó.

Su plegaria se reproduce luego en *oratio recta.* Y viene a sonar como una especie de paradigma de tal tipo de ruegos:

> escúchame, arco de plata, que circundaste Crisa y la divina Cila, y ejerces tu poder en Ténedos, oh esminteo...

El dios elegido para recibir la oración ha de definirse según los cánones. Se localizan los centros de su culto —en la costa norte de Anatolia y en una isla adyacente— y se mencionan sus funciones específicas —aquí, la de dueño del arco de la muerte—. La plegaria prosigue luego:

> si alguna vez te teché un templo agradable, o si alguna vez te quemé pingües muslos de toro o cabras, realízame este deseo[23].

Los versos fluyen como una cantinela conmemorativa de una práctica normal y corriente, de la requerida para fundar y sostener un culto. Aunque las palabras del sacerdote respondan a una crisis concreta, también sirven para recordar el procedimiento normal. Estamos ante un fragmento del código que regula las conductas desde el punto de vista religioso.

A continuación viene la peste, que diezma el ejército. Aquiles convoca a asamblea y propone que se escuche a un adivino. La situación, tal como está planteada, haría necesario que Aquiles, sin más tardanza, propusiese el nombre de Calcas a tal efecto. El era el candidato más evidente. Pero Homero tiene en mente algo más que la mera trama del relato. Y la saga, de hecho, vuelve a incidir en el lenguaje del acta, evitando el de la invención e incluyendo la fórmula general donde debería haber ido la específica:

> Pero, venga, preguntemos a algún adivino o sacerdote o a quien interpreta los sueños —pues también un sueño es de Zeus— que tal vez explique

El aforismo relativo al origen divino de los sueños se incluye por asociación natural en la lista de las tres principales fuentes de consejo inspirado. Y el discurso sigue adelante con unas palabras igualmente formularias, concernientes al comportamiento requerido para mantenerse en buenos términos con el dios:

> si está molesto por alguna ofrenda o hecatombe, o acaso si desea participar en la grasa de corderos o cabras intachables para apartar de nosotros la calamidad[24].

El griego, en ambos pasajes, se convierte en un canturreo acústico muy difícil de reproducir en traducción a otros idiomas. Este canturreo suele hacer aparición en las fórmulas de las ceremonias religiosas, poniendo de manifiesto su carácter de definiciones conocidas y populares —que, sin embargo, habían de ser recordadas constantemente, a pesar de su alto

grado de difusión. De hecho, la fórmula en que se combinan la ofrenda y la hecatombe con la mención del enfado divino vuelve a aparecer 28 versos más adelante, incorporada a la réplica de Calcas y sin más modificaciones verbales que las imprescindibles para ajustarla al nuevo contexto.

Aquiles ha insertado su discurso en un marco de normas generales. La respuesta específica consiste en que Calcas se ponga en pie. Pero, en la mente del poeta, este hecho vuelve a desencadenar el mecanismo de expresión generalizada, obstruyendo la narración específica:

> se alzó Calcas Testorida, con mucho el mejor de los adivinos de aves, / que supo las cosas que son y las cosas que serán y las cosas que fueron antes, / y guió las naves de los aqueos hasta Ilión / por medio de su adivinación, que le otorgó Febo Apolo. / Él, razonando bien, les habló y expuso[25].

De estos cinco versos, el tercero es el único no contaminado por ninguna influencia de lo típico o general. En el primero se esconde el recordatorio de que los augures consituyen una preciada institución social. El segundo define los límites de lo que puede conocerse: idéntica fórmula emplea Hesíodo en la *Teogonía* para describir los poderes poéticos del aedo, don de las musas. Aquí se nos muestra bajo el aspecto de la adivinación, don de Apolo —que es de quien cabe esperar el otorgamiento de tales poderes, como en este pasaje se nos recuerda—. Una variante del recordatorio es formulada de nuevo por Aquiles en su respuesta. Así equipado, cualquiera puede, «razonando bien, hablar». El poeta, sin olvidarse de los hechos, describe uno de los «principios morales» de la sociedad. Un principio no menos secular que sagrado, porque los usos que la religión prescribe son también los del aparato político. Y si el estado del sacerdote o adivino —formulado tal como acabamos de ver— puede corresponder al derecho público de esta sociedad, la práctica del conocimiento que de él se espera obtener corresponde al *ethos* de esta misma socidad, es decir a su código personal. El primero se integra imperceptiblemente en el segundo. Ambos se recogen en un lenguaje que tiende a la formulación estereotipada de procedimientos o situaciones.

Tras la descripción de Calcas por el poeta viene el discurso del propio augur, que se enmarca en idénticos límites genéricos. Volviéndose hacia Aquiles, Calcas dice:

> Desde luego que hablaré; pero tú comprométete y júrame ciertamente que velando por mí con palabras y manos intercederás.

Esta apelación formal describe la relación de dos aliados cuya alianza viene confirmada por un acuerdo formal: el juramento oral característico de las culturas orales. La situación es específica, pero —tal como está expresada aquí— se convierte en paradigma general de ese tipo de

convenio, que afirma la lealtad y que de ella depende. Su eco persiste en la mente, como fórmula apropiada para el modelo de asociación cordial existente en esta sociedad. Es, al mismo tiempo, *nomos* y *ethos*.

A continuación se explica el motivo del alegato: «Agamenón puede ser peligroso para mí». Pero este riesgo específico se traslada de inmediato a términos generales, que se truecan en descripción formalizada de la condición propia del caudillo:

> nadie [...] pondrá sobre ti las pesadas manos, ni aunque nombres a Agamenón, que ahora presume de ser con mucho el más fuerte del campamento[26].

Estas palabras expresan con toda claridad que Aquiles no se amedrenta ante la idea de desafiar a su rival en el ejército. Mas no por ello dejan de transmitir la afirmación genérica de que la condición aristocrática constituye un hecho. Estamos ante un verso que, almacenado en la memoria, no se limita a describir, sino que también prescribe, fomentando en el alumno la admiración del «mejor» estado y quizá el deseo de acceder a él. Se trata de otro fragmento más del *ethos* de la sociedad, preservado en el almacén del lenguaje épico.

Cuando examinamos el texto de Homero en busca de casos en que se manifieste el derecho público, continuamente tropezamos también con manifestaciones del código personal entretejidas con aquél. El lenguaje de la épica se trueca en agente preservador tanto de las costumbres correctas y familiares como de las actitudes y hábitos dignos. Nuestra búsqueda de preceptos consuetudinarios de inspiración religiosa en el Canto I de la *Ilíada* ha sido ilustrativa a este respecto. Tan penetrante e invasora es la preservación del ethos en los versos de Homero, que podríamos seguir adelante con este análisis casi indefinidamente. Pero dejémoslo en este punto, para ocuparnos de otros casos de preservación de lo consuetudinario que se nos revelan con mayor claridad porque se ocupan primordialmente de costumbres más públicas que privadas. Hemos observado la costumbre política, para echar luego un vistazo a la religiosa, tal como se manifiesta no sólo en los procedimientos de plegaria, sino también en los de culto. Estos últimos aparecen en un momento posterior, cuando la muchacha ya ha sido devuelta a su padre y al templo de que la habían robado. La delegación griega la deposita en Crisa, el sacerdote se reconcilia con los helenos, la cólera de Apolo queda apaciguada y la peste se evita. Esta inversión del mecanismo argumental originario queda debidamente señalada cuando el sacerdote se vuelve de nuevo hacia su dios para repetir la misma fórmula de oración de que antes tomamos nota, pero invirtiendo la solicitud:

> una vez más ahora realízame este anhelo: aparta ya de los griegos tu horroroso mal[27].

En términos narrativos, esta invocación específica deja las cosas en claro, echando el cierre a la cuestión. Pero también hay resonancias genéricas, porque en la fórmula se contiene el lenguaje que es menester emplear para hacer frente a tales aflicciones.

El modo en que se describe el comportamiento de la delegación griega nos suministra un ejemplo patente de fórmula destinada a la preservación del ceremonial. Los griegos llevan a cabo en honor de Apolo, como parte del proceso expiatorio, un sacrificio ritual cuya descripción, en nueve versos[28], viene a constituir una guía para todas las ceremonias similiares, con explicación de cómo se degüella y despelleja el animal, con qué se adereza su carne, por qué procedimiento se asa y de qué manera se reparte entre todos. El ritual alcanza su punto culminante en la descripción, igualmente ceremoniosa, del banquete y de la música de acompañamiento, antes de retirarse a descansar[29]. El aedo acaba de darnos a conocer el modo en que concluye un día en la vida de un grupo de hombres, en un paradigma que —como hemos de ver— se repite luego en la descripción de cómo concluye un día en la vida de los dioses.

El conjunto constituye un pequeño idilio, una estampa de usos religiosos, aunque también sociales, desecados para su preservación en el verso épico. De conformidad con todo lo anterior, el verso va componiéndose de manera que las situaciones específicas necesarias para el funcionamiento de la historia puedan resultar de pautas de comportamiento suficientemente típicas. Todo está hecho con fragmentos de la vida y de las ideas cotidianas, según se vivía en aquel tipo de sociedad. Así, pues, los personajes están constantemente expresando, en sus palabras y en sus hechos, no sólo el aparato público del gobierno político, sino también el código privado por el que se rigen las relaciones íntimas entre amigos y enemigos, hombres y mujeres, miembros de una misma familia y familias entre sí. Agamenón, en su deseo de quedarse con Criseida, brinda ocasión natural de que el poeta inserte la descripción de dos usos domésticos. La inicial negativa a devolver a la muchacha se amplía del modo siguiente:

> No la soltaré; antes le llegará le vejez en nuestra casa, en Argos, lejos de su patria, aplicándose al telar y acudiendo a mi lecho[30].

Queda así resumidá la suerte que normalmente había de correr una concubina, por uso admitido. A cambio del precio que por ella se paga, la mujer trabaja en el telar y aporta hijos a la casa, para acabar convirtiéndose, ya de vieja, en criada de toda la familia... Estos versos casi resultan igualmente aplicables al papel que por lo común se otorga a la esposa; y Agamenón no tarda en suministrarnos la fórmula conyugal, tan pronto como se acalora en la exposición de sus intenciones. Ante la insistencia de Calcas en que le devuelva a la muchacha, el caudillo expresa su creciente deseo de quedársela. Ahora, yendo un paso más adelante, empieza a

pensar en ella como posible consorte. Y el poeta, por su boca, esboza los requisitos del caso, los criterios que deben regir en la elección de mujer por parte del varón:

> incluso la he antepuesto a Clitemnestra, mi propia esposa, ya que no le es inferior, ni en presencia natural ni en condiciones ni en trabajo[31].

Dado, sin embargo, el hecho de que buena parte de la trama humana de la *Ilíada* se desarrolla en el campo de batalla o en sus aledaños, los hábitos domésticos quedan mejor y más visiblemente recogidos cuando el poeta sitúa su perspectiva en el Olimpo. Así, Zeus, tras haber dado audiencia a Tetis en la cámara del consejo, se reintegra al festín y:

> todos los dioses a la vez se alzaron de los asientos a la vista de su padre; ni uno solo de ellos osó aguardar al visitante, sino que todos se pusieron en pie antes de su llegada. Así él entonces se sentó en su trono[32].

En este paradigma de buenas maneras en la mesa quedan preservadas las costumbres propias del sistema patriarcal, donde los hijos adultos siguen subordinados al padre. Este sistema social hace imprescindible que los hombres y mujeres que lo integran —maridos y esposas— posean el *ethos* apropiado para cada sexo, pero también conforme con el sistema en su conjunto. Así, cuando Hera trata de sonsacar a su esposo, para averiguar de qué se ha tratado en la entrevista con Tetis, la respuesta de Zeus se recoge según los términos de un paradigma típico:

> No esperes conocer todos mis designios: difíciles resultarán, incluso para ti, siendo mi esposa; lo que sea conforme que oigas, ni hombres ni dioses sabrán antes que tú; pero lo que yo desee meditar aparte de los dioses, tú no debes inquirir ni investigar[33].

En este contexto específico, el pasaje puede resultar divertido, por lo pomposo —en especial cuando se hace evidente que los ocultos designios de Zeus son un secreto guardado a voces—. Pero es que se trata, también, de ofrecer una exposición general del papel reservado al hombre en la familia patriarcal, expresándolo con todas las formalidades del caso, a pesar de referirse a una persona concreta. Los tres primeros versos de la respuesta de Hera recogen su aceptación, igualmente formal, de la norma enunciada por Zeus... No obstante, la aceptación queda suprimida de inmediato, cuando Hera hace saber a todo el mundo que está al corriente de lo tratado entre Zeus y Tetis, para a renglón seguido acusar a su esposo de haber tomado una decisión profundamente desagradable para ella. El curso de los acontecimientos permite, pues, que se infrinja el código familiar. Pero es una infracción que brinda estupendo motivo para

reafirmarlo. Cuando los ánimos están a punto de caldearse en exceso, uno de los hijos menores interviene para aconsejar a su madre:

> A mi madre recomiendo, a ella que también lo piensa, que lleve con suavidad a mi amado padre Zeus, que es lo correcto, para que él no vuelva a encolerizarse[34].

En esta fraseología se resumen y aceptan las realidades de la sitación familiar. La fórmula «como corresponde» es —y ello resulta muy característico— tan descriptiva como prescriptiva. Tampoco cabe sorprenderse de que una sociedad como la de Atenas —que en época posterior supo preservar los poemas de Homero en cuanto vehículos educativos— haya preservado también el ethos patriarcal, aun en contra de las nuevas condiciones y circunstancias.

Toda la escena doméstica llega a su conclusión con una más tranquila, cuando el poeta hace que los dioses vuelvan a tomar asiento, dispuestos a cenar y a divertirse. El proceso se repasa como si se tratara de un ritual; el día olímpico termina de un modo que se parece mucho al de aquel otro día en que los héroes, tras haber devuelto a Criseida, lo celebran con un banquete y sus correspondientes cánticos:

> Así entonces el día entero, hasta el sol poniente, comieron, y no carecieron sus corazones de parte proporcionada, ni de la más bella lira, la que poseía Apolo, ni de las musas, que cantaban respondiéndose con voz hermosa[35].

Platón, al pasar revista a los campos de la actividad humana en que solía otorgarse a Homero la consideración de maestro, utiliza en dos ocasiones la palabra *dioikesis*[36]. Esta «gestión» general de la vida, tanto en sus aspectos sociales, como en los personales, partiendo de la familia para proyectarse hacia la esfera de las política y de las obligaciones religiosas, es lo que venimos entresacando del texto del Canto I de la *Ilíada.* Platón también menciona el hecho de que se atribuya autoridad a Homero en el nivel de la técnica[37]. Por muy soprendente que ello nos parezca ahora, dada su nula relación con el papel que a nuestro entender actual debe desempeñar un poeta, en el Canto I de la *Ilíada* también hallamos ejemplos de lo que afirma Platón. Para empezar, hemos de comprender que el uso de que se levanta acta, en el ámbito político, religioso o familiar, bien puede trocarse en una especie de técnica. En las culturas orales, la frontera entre comportamiento religioso y comportamiento técnico es bastante tenue[38]. Ello es inherente al hecho de que gran parte de los modos y comportamientos sociales tuvieran que ajustarse a un ceremonial, o que ser recogidos con ceremonia —que viene a ser casi lo mismo.

Había que respetar el procedimiento, y de éste se levanta acta en cuanto operación integrada por una serie de actos distintos, que deben seguirse unos a otros, según un orden determinado, y que se definen con toda precisón. Así, en la digresión de Aquiles, destinada a describir el cetro de la autoridad, que arroja por tierra, sus palabras constituyen una aportación al derecho tribal, pero también ilustran un aspecto de la técnica de la tribu —muy simple, desde luego, pero no por ello menos necesaria—. El cetro ha de fabricarse del modo correcto, y su manejo tiene que ajustarse al ceremonial prescrito. Un ejemplo más evidente del modo en que se superponen el *nomos* y la *techne* podemos hallarlo en el sacrificio que los aqueos ofrecen a Apolo en el acto de devolver a la muchacha. El ritual consiste en una operación integrada por actos diferentes, definidos con precisión, que han de producirse en el orden establecido[39]. Por necesidades de la narración, el proceso tiene que describirse en pretérito. Pero la serie hace pensar en un procedimiento cuidadosamente generalizado, para que resulte fácil de imitar. Es un trozo de conocimiento que se conserva. En las culturas orales se consideraba necesario que la preservación de tales procedimientos se atuviera a un ritual. Su memorización y observancia entraban quizá en el ámbito de los especialistas —de los sacerdotes y hombres santos—, pero no por ello se dejaban de difundir sus líneas generales entre todos los componentes de la sociedad, por mediación de la épica en su conjunto. No cabe pues sorprenderse en exceso de que los autores griegos que escribieron los primeros relatos acerca de los orígenes de su cultura incluyeran la práctica religiosa entre las materias por ellos inventadas[40]. Por expresarnos de modo más concreto, la religión griega no era cuestión de fe, sino de culto, y éste se componía de una acumulación de procedimientos que habían de ejecutarse según determinadas técnicas, para merecer la consideración de correctos, piadosos y adecuados.

Insisto, pues: en las culturas orales, los hábitos que la sociedad va atesorando tienden a presentarse bajo el aspecto de técnicas adquiridas. Esta tendencia va implícita en el virtuosismo de que se invisten tales operaciones. Lo dicho se cumple en la práctica de los hábitos, pero mucho más en el registro o anotación de tales prácticas. Dentro del Canto I de la *Ilíada*, el ejemplo más sobresaliente de lo que acabamos de decir nos viene suministrado por las prácticas marineras, técnica fundamental para la civilización griega de todos los tiempos. El poeta compone su relato de modo que en él pueda incluirse un viaje por mar. La muchacha, para ser devuelta al santuario de su padre, tiene que ser llevada en barco. Con ello se ofrece ocasión para recapitular una serie de operaciones normalizadas, que se recogen en cuatro pasajes distintos, dispuestos in crescendo.

Habla Agamenón. No sin resistencia, acaba de avenirse a la devolución de la muchacha:

ahora botaremos al mar divino una negra nave; reunamos allí los remeros adecuadamente; dispongamos una hecatombe y subamos abordo a Criseida, la de hermosas mejillas. Que algún hombre sea jefe o consejero[41].

El adverbio 'adecuadamente' subraya la atención que Aquiles y Hefesto ponen en la 'correcto', confirmando lo observado en ejemplos anteriores. Los sumarios épicos suelen incluir tales términos de prescripción en la relativo al procedimiento. Ello parece indicar que el aedo tenía conciencia de su función didáctica.[42]

Por ahora, lo que se nos da es una propuesta de procedimiento. Unos doscientos versos más tarde viene su ejecución, descrita en palabras que repiten los pasos de la propuesta:

El atrida botó al mar una nave ligera, escogió para ella veinte remeros, dispuso la hecatombe para el dios e instaló abordo a Criseida, la de hermosas mejillas, y el mando fue para Odiseo, el de mucho ingenio[43].

Estos dos pasajes formularios arrojan luz sobre diversos hechos relativos al carácter de la comunicación preservada por métodos orales. El orden de los acontecimientos, de los actos y de los objetos es idéntico en ambos pasajes: en primer lugar, la botadura del barco; en segundo lugar, la leva de tripulantes; en tercer lugar, se sube la carga; en cuarto lugar, embarca la pasajera; en quinto lugar, se nombra un capitán. Todo ello puede compararse con el orden de las operaciones en el sacrificio. Pero las fórmulas verbales empleadas —ambos bloques están compuestos de unidades rítmicas de dos o más palabras que se repiten en el mismo orden e idéntico posicionamiento dentro del verso— arrojan considerables variaciones. Así, por ejemplo, los primeros versos de cada pasaje poseen una estructura verbal única. Ninguna de las tres palabras que tienen en común se sitúan en la misma posición rítmica. Ello demuestra el hecho de que la «fórmula» real y esencial del discurso verbalmente preservado constituye una «situación» total en la mente del poeta; una fórmula integrada por una serie de imágenes típicas que se van siguiendo en la memoria según un orden fijo. Las fórmulas verbales son el instrumento por el que van desplegándose dichas imágenes. No importa que su sintaxis varíe, con tal que se mantengan las imágenes esenciales. En este sentido, también puede hacerse otra observación: cuando se trata de procedimientos mecánicos, los sistemas rítmicos empleados para facilitar la memorización también pueden mecanizarse. En el texto griego, las repeticiones adquieren el carácter propio de una canción de cuna.

No obstante, ni siquiera cuando se trata de procedimientos mecánicos puede considerarse que un párrafo de este tipo contenga las instrucciones pormenorizadas a que nos tienen habituados los modernos libros de texto. Lo que se preserva es más bien una estampa simplificada de lo que está sucediendo. El acta levantada constituye una síntesis de experiencia, no un

análisis. Los mil y un detalles específicos del arte de navegar se dejaban al ejemplo, a la costumbre y a la imitación, sin ser incluidos nunca en las fórmulas épicas. El lenguaje de la épica sólo se empleaba para preservar los conocimientos técnicos integrados en la educación general. De ahí que las descripciones sean siempre genéricas, sin adentrarse en los detalles. Ello explica en parte las objeciones de Platón: el poeta estaba muy lejos de ser un experto.

Cuando se produce por fin el regreso al hogar de la muchacha, la llegada del barco a Crisa queda descrita del modo siguiente:

> cuando arribaron al puerto de gran calado, recogieron las velas, las depositaron en la nave negra, juntaron el mástil con el guardamástil, bajándolo con cables ágilmente, y con los remos condujeron la nave hasta el fondeadero. Fuera echaron las piedras de anclar, y engancharon amarras; fuera ellos mismos, fueron a pie por los rompientes; fuera llevaron la hecatombe para Apolo, el que dispara de lejos; y fuera fue Briseida de la nave, surcadora del ponto[44].

Los mecanismos verbales y rítmicos, que recuerdan los utilizados en las canciones infantiles, son aquí todavía más evidentes —sobre todo en griego, donde, por añadidura, hay asonancia entre las palabras equivalentes a nuestros 'vela' y 'mástil'. Los pasos de que se compone el procedimiento normal vienen especificados con toda precisión. Primero entramos en el puerto; luego recogemos velas; luego bajamos el mástil; luego bogamos hasta la orilla; luego anclamos a la profundidad requerida; luego bajamos a tierra; luego descargamos el barco; luego desembarcamos al pasajero. Así era como había que hacer en los barcos, fueran cuales fueran las circunstancias, no sólo en esta ocasión del traslado de Criseida. No cabe afirmar que se trate de una digresión, porque es un texto perfectamente integrado en la trama, pero constituye, al menos, una dilatada pausa en el relato. El procedimiento adecuado se enuncia y enumera como deleitándose en ello. El aedo, en este punto, no se somete a la economía del arte dramático, tal como nosotros lo entendemos. Está haciendo una especie de doblete, en su función de narrador y de enciclopedista tribal.

Al regresar al campamento se nos ofrece un nuevo ejemplo de acta de navegación:

> colocaron el mástil y extendieron hacia arriba las blancas velas, hirió el viento en su mitad el velamen y la ola purpúrea chirriaba alegremente a ambos lados contra la roda al avanzar la nave, que corría sobre el agua, cubriendo su rumbo. Cuando llegaron al ancho campamento de los aqueos, vararon la negra nave en la tierra, elevada sobre la arena, y debajo tendieron largas escoras y ellos se dispersaron por las tiendas y por las naves[45].

En griego, el uso mecánico y repetitivo de los adverbios al inicio de cada cláusula vuelve a hacernos pensar en las canciones infantiles.

Tomando en su conjunto los cuatro pasajes marineros, podemos afirmar que en el Canto I de la *Ilíada* se formula información completa acerca de las operaciones de embarco, carga, desembarco y descarga. Dicho en pocas palabras: estamos ante un cumplido ejemplo de la «tecnología» homérica, si por tal entendemos la definición de procedimientos técnicos muy conocidos y aplicados, pero también muy concretos. Ahora tal vez empecemos a comprender lo que tenía en mente Platón cuando afirmaba que, según creencia popular, los poetas «conocen todas las artes y todas las cosas humanas»[46].

[1] Para lo relativo a las reservas con que debe emplearse el término, vid. más adelante, pág. 97.

[2] Este adjetivo puede prestarse a equívocos, si por él entendemos que el poeta actúa llevado por un propósito consciente; pero resulta difícil hallar otro más adecuado. El poeta es didáctico por necesidad, pero, en gran medida, de modo inconsciente. En el capítulo 6 trataremos de cómo Hesíodo, expresando su didactismo de modo consciente, habla por la épica oral, y ello refiriéndose no sólo a sí mismo; pero en el capítulo 9 veremos que, en la consciencia que de sí posee el poeta, la facultad de complacer tiene preferencia sobre la obligación de enseñar.

[3] Jacob (p. 138) tiene que acudir a mil argucias de notación marginal para trazar las diferencias entre los diversos tipos de verso no auténtico que él percibe en Hesíodo; como, por ejemplo, interpolaciones tempranas, interpolaciones tardías, pasajes enmendados. Pero si lo que escribe Hesíodo es «el legado aqueo de la poesía oral» (Notopoulos, *Hesperia*, 29, 177 ss.), habrá que reconocer que los criterios de consistencia que habitualmente se utilizan no pueden serle aplicables; cf. infra, cap. 7, nota 7.

[4] Verso 66; su discutida autenticidad (vid. nota anterior) no hace al caso. [El traductor maneja dos versiones de la *Teogonía:* la de Paola Vianello de Córdova, para la Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana (México, 1978), y la de Luis Segalá, publicada en el Anuario de la Universidad de Barcelona correspondiente a los años 1908-1909. En algunos casos, ninguna de las dos se adecua suficientemente a los comentarios del profesor Havelock y, por tanto, el traductor se ve obligado a entenderse directamente con el texto griego. (Nota del traductor)].

[5] Van Groningen, p. 11 (y notas 3 y 6): «*nomos*... significa la 'costumbre' que llega a ser ley y ordenanza» (en contraste con *thesmos*, que —según el mismo Groningen, siguiendo a Ehrenberg— da muestras de haber evolucionado en sentido inverso).

[6] Madriguera animal *WD* 525; madriguera humana *WD* 222; madrigueras o hábitos humanos (ambiguo) *WD* 137, 167.

[7] *WD* 388, 276.

[8] *Teogonía*, 100—101.

[9] Cf. supra, cap. 1, n. 30.

[10] Verso 99.

[11] 123 ss. [A pesar de que existen excelentes traduciones de *La Ilíada* al castellano, aquí —forzado por la utilización que Havelock hace del texto— el traductor se atiene a la única rigurosamente literal cuya existencia conoce: la de Francisco Sanz Franco en ediciones Avesta, Barcelona, 1971, bilingüe. Advirtiendo que se ha retocado en algunos puntos, porque el profesor Sanz, en su afán por conseguir una perfecta sincronía con el original griego, propone pasajes que sólo resultan inteligibles con la correspondiente anotación. Para estos retoques el traductor se ha ayudado de Segalá (Homero, Obras completas; Barcelona: Montaner y Simón, 1955) y de Antonio López Eire (Homero, Ilíada; Madrid: Cátedra, 1989).]

[11b] [Segalá: «no es conveniente...». López Eire: «no es cosa bien hecha». Sanz: «no ha habido forma de...».] (Nota del traductor).

[12] 234 ss.

[13] 277 ss.

[14] 525 ss.

[15] 78 ss.

[16] 80 ss.

[17] 5. [López Eire: «y el designio de Zeus se iba cumpliendo». Segalá: «cumplíase la voluntad de Zeus». Sanz: «se cumplía el designio de Zeus». Hemos respetado en este caso la traducción inglesa: «and the counsel of Zeus was accomplished», «se cumplió». Hay una importante diferencia en el tiempo verbal, que condiciona el posterior razonamiento de

Havelock. López Eire, en nota, explica: «es ésta una expresión paratáctica, que en hipotaxis sería: «pues el designio de Zeus se iba cumpliendo».] (Nota del traductor).

[18] De ahí el aoristo «gnómico» que se utiliza en lugar del presente de indicativo en frases que expresan un hecho tomado de la experiencia, o habitual; a efectos mnemotécnicos se hace indispensable el contexto narrativo (infra., cap. 10) y éste, por definición, se verifica en «pasado»; cf. Van Groningen, p. 19, quien argumenta que para los griegos «la certeza objetiva sólo allí puede encontrarse» (esto es: en el pasado). Me gustaría replicar, sin embargo, que esta preferencia por el pasado es, en el fondo, una opción a favor de lo concreto; y, por consiguiente, decir que el aoristo es «más abstracto» (ibid.) equivale a invertir el orden correcto de las cosas.

[19] Versos 9-11.

[20] 22.

[21] 13-14 y 28.

[22] 21.

[23] 35-41.

[24] 62-67.

[25] 69 ss.

[26] 76-79, 89-90.

[27] 455-56.

[28] 459 ss.; cf. infra nota 39.

[29] 467 ss.

[30] 29-31.

[31] 113-115; cf. 9.341-2.

[32] 533 ss.

[33] 545 ss.

[34] 577 ss. [El «what is fitting» —«lo adecuado», «lo correcto»— de la traducción inglesa no está en ninguna de las versiones que el traductor conoce, incluidas algunas alemanas y fracesas. Tampoco parece que el original griego contenga tal cláusula. Entra dentro de lo posible, por tanto, que Havelock se haya dejado confundir por un ripio de alguna traducción inglesa.] (Nota del traductor).

[35] 601 ss., y supra, n. 29.

[36] *República* 10 599c8, 606e3.

[37] 598e1, 599c1 ss.

[38] Cf. *Odisea* 3.21 ss.

[39] El sugerente artículo de Richardson nos hace observar (pp. 53—54) que esta regla es aplicable no sólo al pasaje en cuestión, sino también a sus contrapuntos en *Ilíada* 2.421 y *Odisea* 12.359, así como a las escenas de investidura de las armas de *Ilíada* 3.328 ss., 16. 131 ss., 19.369 ss. (en cuanto a la investidura de las armas como «tecnología» homérica, cf. Aristófanes, *Las ranas* 1036). Las instrucciones para la navegación (infra) muestran una estructuración similar. Cf. también cap. 8, n. 6, y cap. 15, n. 44.

[40] Esquilo, *Prometeo vencido*, 484 ss.

[41] 141 ss.; el pasaje está anotado por Richardson *loc. cit.*, pero no así los otros tres que lo complementan.

[42] Cf. también la fórmula *(ἧν) θέμις ἐστιν.*

[43] 308 ss.

[44] 432 ss.

[45] 480 ss.

[46] *República* 598e1.

CAPÍTULO V

La épica documental frente a la épica narrativa

Recordará el lector nuestra solicitud de que dejase en sus suspenso su juicio, permitiéndonos —por así decirlo— volver la *Ilíada* del revés, para contemplarla no en cuanto obra de arte, sino como una especie de libro de texto versificado. Si aceptamos el Canto I como muestra, los resultados están ante nuestros ojos. No teniendo en cuenta sino los cien primeros versos, segregamos unos cincuenta, cuyo contenido nos parece didáctico en el sentido de que recuerdan o conmemoran actos, actitudes, juicios y procedimientos típicos. Según van acumulándose, va resultando claro que pueden leerse como una especie de crónica en marcha de la sociedad a que el aedo se dirige; pero no como una crónica cualquiera, sino como algo fuertemente impregnado de recomendación. Este es el modo en que la sociedad se comporta (o no se comporta) normalmente, y tal es el comportamiento que se estimula en nosotros, que integramos el público del poeta. No hay admonición: la crónica se mantiene en un tono desapasionado. No obstante, lo que se ofrece de modo continuo es una serie de paradigmas de lo que hay que hacer y sentir, puesto en contraste con lo que no debe hacerse ni sentirse, por inadecuado, excesivo o temerario. En lo que respecta a la invención del aedo, ésta se nos mostrará con mayor claridad cuanto más se alejen sus personajes del nomos y del ethos aceptado, y con menor cuanto más se ajusten a ellos. En resumen: cuando Hesíodo describe el contenido del himno a las Musas como *nomoi* y *ethe*, lo que está haciendo es decribir la épica —y también el contepto que Platón tenía de la función de Homero, tal como se la atribuía Homero y del modo en que Homero podía entenderla. Homero es, de hecho, una enciclopedia de la *paideia* griega o, por lo menos, de la homérica. La suya es una poesía de preservación de la comunicación, y lo que ha de preservarse tiene que ser característico.

Intentemos, al modo homérico, tres símiles diferentes para ilustrar la substancia de que se compone la poesía oral de este tipo. Podemos decir que la poesía es el caudaloso río del canto. Su corriente arrastra una ingente multitud de materiales, los cuales, dando color al agua, toman también de ella su sustento. Hasta aquí, el símil resulta imperfecto, porque sugiere una diferencia cualitativa entre el río, con su capacidad de descripción narrativa, y el cuerpo general de información, prescripción y

catálogo que para desplazarse depende de la fuerza motriz del río, pero sin tomar parte en ella. Añadamos, pues, un segundo símil: pensemos en un conjunto arquitectónico trazado, proporcionado y edificado, pero cuyo efecto depende de la calidad de las piedras y de la madera, del ladrillo y del mármol empleados en su construcción. Los colores y las formas de tales materiales se integran en el conjunto geométrico, confiriéndole carácter. Este símil resulta más adecuado, porque indica que la crónica en marcha que Homero va elaborando no es algo que él haya introducido artificialmente en su relato, sino que constituye parte inherente y esencial de su estilo. A Homero le cuesta trabajo expresar algo, sea ello lo que sea, sin infundirle en parte el color de lo característico.

Aun así, nos sigue haciendo falta un tercer símil en que se describa la aguda visión con que se localizan todos estos elementos característicos. Lo cuales en modo alguno carecen de rasgos distintivos, como sucede con los ladrillos, la mezcla y la piedra... No obstante, la visión tiene menos de única que de característica. No fue Homero quien inventó tales métodos de recordación de los usos y costumbres. Su informe sobre la sociedad tiene que haber sido patrimonio común de todos los aedos, aunque, claro está, cada uno lo expresase según su propio nivel de virtuosismo. No fue Homero quien creó este código, ni podía él —sino dentro de muy estrechos límites— imponerle su visión personal, introduciendo modificaciones en el tono general. Veámoslo, pues, como hombre que vive en una casa abarrotada de muebles, unos necesarios, otros ornamentales. Su tarea consiste en irse abriendo camino por la casa, tocando los muebles a su paso, para describir su forma y su textura. Va de un rincón a otro, a su albedrío, y al final de la jornada, terminado el recital, ha puesto las manos en la mayor parte de los objetos que hay en la casa. El camino por él elegido lleva su impronta: así se constituye el relato y eso es todo lo que puede aportar nuestro hombre, en cuanto pura invención. No son obra suya ni la vivienda, ni las habitaciones, ni los muebles, cuya existencia está obligado a recordarnos incesantemente, y de modo tal que resulten atractivos. Claro está: según va tocando por aquí y por allá, nada le impide pulir los muebles, o quitarles el polvo, o cambiar en algo su disposición, aunque jamás en gran medida. Su única decisión importante consiste en el trayecto que elija. En ello estriba el arte del rapsoda enciclopédico; quien, levantando acta de su cultura oral, contribuye también al mantenimiento de su aparato ético y sociológico[1].

Ahí radica, a nuestro entender, la clave de la peculiar altura que ningún crítico deja de reconocer en la poesía homérica. En lo que al inglés se refiere, ciertos traductores han considerado imprescindible acudir al lenguaje de la versión autorizada del Antiguo Testamento[1b]. Otros, más en consonancia con el pulso de la modernidad, se han considerado obligados a apartarse del estilo grandílocuo, para trasladar a Homero al idioma de la lengua moderna. Ambas tendencias implican un inevitable

término medio entre el fracaso y el éxito, pero las traducciones del primer tipo ponen al menos de manifiesto que el traductor ha captado lo que de único hay en Homero —concretamente: su visión enciclopédica, que supone la plena aceptación de las costumbres de la sociedad, así como el conocimiento y aprecio de sus formas ideológicas. Homero representa el acercamiento máximo de la poesía a un tipo de crónica de lo normal yuxtapuesta, o contrapuesta, a lo normal. Afirmar que su estilo es elevado supone quedarse corto en la metáfora. El poder de Homero emana de su función, y su función no lo eleva directamente por encima del espíritu humano, sino que lo ensancha horizontalmente hacia los confines de la sociedad para la que canta. Homero acepta hasta lo más hondo su sociedad, pero no por decisión personal, sino por mor de su papel funcional de cronista y preservador. De ahí su desapasionamiento: carece de cuentas personales que ajustar, incluso de punto de vista estrictamente individual. Cabe distribuir de modo diferente los muebles que hay en la habitación; lo que no cabe es la fabricación de nuevas piezas. Ante semejante limitación, podríamos preguntarnos cómo es que Homero no nos resulta aburrido. A lo cual tal vez pueda responderse que sería aburrido si desempeñase sus funciones tal como las desempeñaría un poeta de los que ponen su obra por escrito, para un público de lectores. Homero es un poeta oral que compone de conformidad con ciertas leyes únicas, que literalmente han dejado de existir, al menos en Europa y el mundo Occidental. Platón era muy sensible a tal psicología, aunque abrigase el propósito de terminar con ella. Más adelante volveremos sobre este punto, para pasar revista tanto a los mecanismos psíquicos que este tipo de poesía estaba obligada a explotar, como al tipo de consciencia que generaba.

Entre tales poetas, el de mayor talento había de ser quien mejor dominase el arte de lo pertinente. Teniendo una parte de su atención concentrada en el relato —que, a su vez, era también tradicional, aunque susceptible de retoques—, el poeta había de emplear la parte mayor y menos consciente de su energía en la tarea de mantener la narración en permanente contacto con el aparato social. Cuanto más participe en ella el aparato social, más rica resultará la mezcla narrativa. Cuanto mejor y más fluidamente quede el aparato bajo el control del contexto narrativo, más natural parecerá el resultado, y más dramático el efecto. Así, pues, su buen talento servirá al poeta para utilizar continuamente el aparato social en dos niveles distintos: como crónica general y como método para obtener un efecto concreto (el refuerzo de algún paralelismo o de algún contraste que se produzca en la situación recogida por el relato). Como hemos visto, la descripción que hace Aquiles del cetro de la autoridad constituye una digresión en la que queda interrumpido el curso de su cólera. Pero también es cierto que el oyente, mientras atiende a su descripción de una rama que nunca más retoñará —porque se ha trocado

en otra cosa—, sabrá apreciar una nota de pertinencia: la rama ha quedado desgajada del tronco, de modo irrevocable; como irrevocable es la separación entre Aquiles y el cuerpo del Ejército, su padre. Con lo cual resulta que un fragmento informativo contribuye al artificio dramático.

No obstante, la crítica moderna, consecuente con sus tendencias más características, suele ignorar el elemento informativo, exagerando en cambio el elemento artístico. En nuestro concepto de la poesía no halla asiento el acto oral de suministrar información, y por consiguiente tampoco se asimilan bien todas las complejidades de la obra de Homero. La creación artísitica, tal como nosotros entendemos el término, es algo mucho más simple que la representación épica, porque nosotros excluimos al artista de la acción política y social. Si esto fuera un ensayo sobre la crítica homérica, aisladamente considerada, quizá no supiera uno si inclinarse por las funciones enciclopédicas que desempeña la obra de Homero o por el sentido artístico con que integra la información en el relato. Digamos que se trata de dos aspectos que conviven en su genio unitario[2]. Pero el análisis que aquí llevamos adelante no tiene un objetivo homérico, sino que se va haciendo más amplio y más apremiante —si tal es la palabra— a medida que Homero se pierde en la distancia. Lo que nos interesa es la búsqueda platónica de una mentalidad y de un lenguaje no homéricos; y, en este contexto, lo más importante de Homero, con muchísima diferencia, es lo que Platón dijo de él: en su tiempo, y aun mucho después, Homero fue el principal aspirante al título de educador de Grecia. Platón no incluyó en su análisis las razones históricas de que así fuera. De modo que hemos tratado de recogerlas aquí, otorgando a Homero la consideración de representante de un tipo de poesía que tiene que darse en una cultura de comunicación oral, donde toda expresión «útil» —histórica, técnica, moralmente útil—, para sobrevivir de forma más o menos normalizada, ha de asentarse en la memoria viviente de quienes integran el grupo cultural. Desde el punto de vista de nuestro actual análisis, la épica ha de considerarse, antes que ninguna otra cosa, un acto de evocación y de recuerdo. Su auténtica musa es *Mnemósyne*[3], en quien se simboliza no sólo la memoria —considerada como fenómeno mental—, sino sobre todo el acto entero de evocación, recuerdo, conmemoración y memorización que se cumple en el verso épico. Para un escritor romano, la musa podía representar la invención aplicada tanto al contenido[4] como a la forma. Pero a este aspecto no se le da importancia en los textos antiguos donde se describen las facultades de las musas, en los periodos arcaico y clásico alto de la civilización griega. La invención forma parte de la esfera del *logos*, no de la del *mythos:* su origen está en la búsqueda prosaica de un lenguaje no poético, así como de una definición no homérica de la verdad.

Por otra parte, si la palabra elegida y la comunicación considerada de importancia sólo podían sobrevivir en la memoria viva, la tarea del poeta

no constistía sólo en informar y evocar, sino también en repetir. Dentro de los límites de la repetición, no queda excluida la variedad. Lo característico puede expresarse dentro de un amplio margen de fórmulas, si éstas son verbales. La enciclopedia escrita, por el contrario, clasifica su contenido según los temas, tratando éstos del modo más completo posible y con un mínimo de repetición. Las diferentes versiones de «lo que puede conocerse»[5], sometidas a poda sistemática, quedan reducidas a monotipos. El informe oral ha de seguir el procedimiento exactamente opuesto, de ahí que sus intérpretes actuales, habituados a la escritura, tengan que hacer un serio esfuerzo imaginativo para comprender la psicología de la preservación oral, evitando la poda y eliminación de las repeticiones y variantes que hay en Homero y Hesíodo, y que sería indispensable para ajustar sus textos a procedimientos literarios donde ya no entran en juego los requisitos de la memoria viva[6]. Al afirmar que Homero es una enciclopedia tribal estamos de hecho acudiendo a una metáfora poco exacta, sobre todo si entendemos enciclopedia en un sentido libresco que no es aplicable al caso. Porque Homero está constantemente reformulando y manipulando el *nomos* y el *ethos* de su sociedad, como si vacilase en cuanto a la versión correcta (o así nos parece desde nuestro moderno punto de vista). Sí está segurísimo, en cambio, del código general de conducta, que trae una y otra vez a colación, fragmentariamente, en cien contextos distintos, con cien variantes verbales.

Este hábito de la «variación dentro de lo mismo» es fundamental para la poesía homérica, y por él se identifica la raíz principal de su manufactura, tal como se detecta en el análisis de Milman Parry. La técnica oral de composición poética puede considerarse basada en el siguiente mecanismo: en primer lugar, hay una pauta puramente métrica según la cual los versos sucesivos, uniformes en cuanto a la cantidad, pueden estar compuestos de partes métricas intercambiables[7]; luego hay una vasta reserva de combinaciones léxicas o de fórmulas de extensión y sintaxis variables que están pensadas para encajar parcialmente en el verso métrico, pero que a su vez también están integradas por parte verbales intercambiables dispuestas de tal modo que el poeta pueda —ya por combinación de fórmulas diverentes, ya por combinación de piezas de fórmulas diferentes— alterar su sintaxis sin modificar la métrica. En líneas generales, su técnica artística consiste, pues, en una interminable distribución de variables donde, sin embargo, la variación se mantiene dentro de ciertos límites y las posibilidades verbales, aun siendo muy amplias, no son a fin de cuentas infinitas. O, por decirlo en términos semánticos: las posibilidades de variación en el significado, de alteración de la expresión, son también, a la larga, finitas. Este carácter finito está en correspondencia con el carácter también finito del *nomos* y del *ethos* que el poeta evoca continuamente.

El virtuosismo con que Homero aplica esta técnica es tan asombroso, que su detallado análisis podría constituir un verdadero deleite estético.

Pero, en nuestro contexto actual, la técnica sólo se considera por una razón elemental. Lo que nos interesa es averiguar el motivo psíquico de que los aedos griegos la desarrollaran. La crítica homérica ha tratado de aclarar la cuestión dentro de los límites de nuestro concepto actual de la poesía como acto de invención. Haciendo caso omiso de los muebles que hay en la casa, tendemos a concentrar enteramente nuestra atención en el camino narrativo seguido por el poeta al recorrerla de parte a parte. En consecuencia, se ha venido considerando que la técnica formularia de la poesía épica no es sino una medio para facilitar la improvisación poética, para permitir que el poeta lleve adelante su relato con fluidez[8]. Pero lo cierto es que la técnica se creó como medio de memorización y registro; el elemento de improvisación es totalmente secundario, como secundaria es la invención personal del poeta para la cultura y los usos consuetudinarios que está recogiendo y preservando[9].

La noción de que la épica griega ha de considerarse un acto de improvisación, de que su invención es limitada pero rápida, se ha visto reforzada no sólo por lo que modernamente pensamos que debe esperarse de un poeta, sino también por las analogías modernas obtenidas de la poesía oral que todavía sobrevive en los Balcanes y en el este de Europa[10]. El método comparativo empleado en este punto, por contrastado y científico que parezca, de hecho resulta sesgado por la aplicación de un presupuesto nada científico. Lo que se ha hecho es combinar dos situaciones poéticas enteramente diferentes: la de los campesinos balcánicos y la de la clase gobernante homérica. En la esencia de la poesía homérica está el hecho de haber representado en su época el único vehículo de comunicación importante y significativa. De ahí que se apelara a ella para memorizar y preservar el aparato social, el mecanismo de gobierno y la educación de los futuros líderes y gestores sociales, por decirlo en términos platónicos. No es sólo que Agamenón, por ejemplo, para reunir una flota en Áulide, se viera obligado a estructurar sus órdenes en verso rítmico, para que no sufrieran alteración al irse transmitiendo[11]. El verso también era esencial para el sistema educativo del que dependían la continuidad y coherencia de la sociedad entera. Todo lo público dependía del verso, todas las transacciones que se atenían a las normas generales. Dentro de la sociedad, el poeta era, ante todo y sobre todo, escriba, experto y jurista; su condición de artista y hombre de espectáculo quedaba muy en segundo plano.

En los países donde ha sobrevivido hasta la actualidad, la técnica oral ya no ocupa una posición cultural predominante. Las analogías modernas que pueden obtenerse de bolsas de supervivencia, como Yugoslavia o Rusia, ignoran el hecho vital de que los asuntos de primordial importancia, los tocantes al gobierno y a la sociedad, se vienen tratando en estos mismos países, y desde hace siglos, por medio de la escritura[12]. La clase gobernante sabe leer y escribir, o controla todo un aparato de gente

letrada, centrado en las ciudades más importantes. En esta situación, la poesía oral se convierte en un entretenimiento y, consecuentemente, sus fórmulas están hechas para facilitar la improvisación, no para la preservación de la tradición magistral. En modo alguno ocurría lo mismo con las fórmulas homéricas. En ellas se contenían las leyes y la historia, la religión y la tecnología, tal como eran conocidas en aquella sociedad. Así, pues, el arte de tiempos de Homero tenía una importancia y una funcionalidad que no ha conocido en ninguna otra época. El arte poseía un control de la educación y el gobierno del que no se vio despojado hasta que la escritura se puso al alcance y servicio del poder político. El rapsoda balcánico lleva mucho tiempo reducido al pequeño papel de narrador de historias. En épocas de desorden y de dislocación social, puede que sus patrióticos temas le hagan recuperar parte del viejo prestigio, acercándolo a su antigua condición de líder y social y maestro. Pero siempre se tratará de un fenómeno pasajero. Lo normal es que el liderazgo radique en alguna otra parte. En resumidas cuentas: la experiencia helénica no tiene parangón en la Europa moderna.

En Grecia, la poesía fue funcional y, al mismo tiempo, magistral y enciclopédica. La llegada de la escritura hizo que las cosas fueran cambiando poco a poco. El teatro, hasta Eurípides, cubrió en Atenas algunas de las funciones de la épica, conservando elementos básicos del estilo que denominamos funcional (a distinguir del meramente formulario). Las relaciones políticas y morales que la sociedad consideraba correctas se siguieron repitiendo en aforismos, proverbios y refranes, así como en las situaciones características. Los propios personajes siguen siendo característicos, al menos en cuanto siguen teniendo que servir como paradigmas de lo correcto y de lo incorrecto en materia de conducta. Cuando el artista empieza —lenta e imperceptiblemente— a distanciarse de su informe, y surge la crítica social, ésta aún tiene que hacerse yuxtaponiendo las contradicciones que parece haber entre los nomoi y las ethe. En sí mismas, tales antítesis siguen entendiéndose como pautas optativas de comportamiento, y se contienen en términos convencionales. El artista todavía no púede expresar su credo específico y personal[13]. Tal facultad es ya posterior a Platón.

De modo que incluso el lenguaje de Eurípides sigue extrayéndose, hasta un grado verdaderamente sorprendente, de las convenciones de la expresión oral. Con el avance de la escritura, el estilo ceremonial fue perdiendo su propósito funcional y, con él, su atractivo para el público; pero a finales del siglo V tanto el papel de enciclopedista de la sociedad que desempeña el poeta, como la función de vehículo de la tradición cultural que cumple su lenguaje formulario, siguen estando vigentes y teniendo importancia.

NOTAS

[1] Cf. Adam Parry (p. 3): «El carácter formulario del lenguaje de Homero significa que todo en el mundo se presenta normalmente tal como todos los hombres... comúnmente lo perciben. El estilo de Homero está constantemente resaltando cuál es la actitud que debe adoptarse ante cada una de las cosas que hay en el mundo, y ello contribuye a que se manifieste una considerable unidad de experiencia».

[1b] [Publicada en 1611 y obra de 47 sabios que trabajaron a las órdenes del rey Jacobo I de Inglaterra. N. del T.]

[2] Tan pronto como se aleja del centro de la perspectiva crítica el papel estrictamente funcional de la poesía oral, surge la tentación de distinguir, en Homero, entre «ciertos elementos que se originan en la terminología del trabajo cotidiano de los artesanos, soldados, marineros, agricultores, tenderos, etc.» y «material *procedente de los propios poetas*, producto inspirado de la imaginación y del arte» (Richardson, p. 56). Las cursivas son mías, para destacar las palabras en que se expone la base de esta falacia.

[3] Infra, cap. 6, n. 6.

[4] Infra, cap. 7, n. 19.

[5] Pero aún no «cognoscible» o «conocido» en el sentido platónico; cf. infra, cap. 12.

[6] Infra, cap. 7, n. 19.

[7] Infra, cap. 9, nn. 2, 3.

[8] Notopoulos («Mnemosyne») señala que los poderes de la Diosa de la Memoria, en Hesíodo, guardan relación con la «utilidad» (p. 468); pero luego añade (p. 469): «de mucha mayor relevancia en la poesía oral es la utilización de la memoria como medio en el proceso de creación».

[9] En demostración de lo contrario se ha aducido *Odisea* I.351-2: *τήν γὰρ ἀοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ᾽ ἄνθρωποι, ἥ τις ἀκουόντεσσι νεωτάτη ἀμφιπέληται*, cf. Alcman I *μέλος νεοχμὸν ἄρχε παρθένος ἀείδην* (Smyth, p. 174). *νεωτάτη*, sin embargo, se refiere a algo recientemente ocurrido (los nostoi, en contraposición con la guerra anterior, versos 326-7), no a «nuevo en invención». Por otra parte, la lírica —que en la sociedad oral gozó de una vida efímera y que no arrastraba el mismo lastre didáctico— estaba menos apartada de la invención.

[10] Entiéndase, sin embargo, que no menosprecio el fundamental impulso de los estudios homéricos que supusieron los trabajos de Milman Parry, llevados adelante y concluidos por Albert Lord. Lord, trabajando con el material obtenido en los Balcanes, alcanza además a discernir esa «estabilidad del relato esencial que constituye el objeto de la tradición oral (p. 138), una estabilidad que es temática y cuya existencia en Homero él alcanza a demostrar (cf. pp. 146-52).

[11] Infra, cap. 6 y cap. 7, notas 19, 20.

[12] Myres, p. 23: «En la historia moderna y en la medieval este tipo de recuerdo popular de los acontecimientos no tiene demasiada importancia, porque todos los sucesos de consideración están recogidos en documentos contemporáneos, oficiales o no...» Lord (pp. 154-5) cita el instructivo ejemplo de Makriyannis, poeta griego moderno, cuya obra escrita (en contraposición con su obra oral) surgió como respuesta a la élite literaria y al deseo de ascender de un estrato inferior a otro superior. Añade Lord: «El abismo que separaba al aedo oral del 'artista creativo' era tan ancho como profundo, en tiempos de Makriyannis. En tiempos de Homero, por el contrario, el aedo oral era un artista creativo».

[13] Adam Parry (p. 6): «Ni Homero, en cuanto narrador, ni los personajes que él dramatiza, pueden hablar otra lengua que aquella en que se reflejan los supuestos de la sociedad heroica».

Capítulo VI

La poesía según Hesíodo

El hecho de que Platón atribuya no sólo a Homero, sino también a los demás poetas, la condición de medios vehiculares de la educación griega, viene determinado por su propia situación. Lo que él pretende es solucionar una crisis de su época, y ello lo tiene plenamente ocupado, porque su propósito estriba en ponerse en el lugar de los poetas. Dentro del contexto de las necesidades del momento, Platón se contenta con identificar —clara y vehementemente— el papel funcional antaño desempeñado por la poesía, denunciando el peligroso obstáculo que ello representaba en la vía del progreso intelectual. Pero sin plantearse la pregunta histórica correspondiente: ¿Hubo en algún momento una situación circunstancial que hiciera pertinente y relevante el desempeño de ese papel por parte de los poetas? No faltaba a Platón, desde luego, cierto sentido intuitivo de la Historia; de otro modo, nunca habría puesto tanto énfasis en la función didáctica de Homero dentro de la sociedad griega, ni habría alcanzado a percibir con claridad que el asunto no se limitaba a la poesía épica.

Con las reservas que acabamos de expresar, lo sin duda alguna cierto es que la obra de Platón constituye el primer y único intento griego de expresar —de modo claro y consciente— el importantísimo hecho de que la poesía controlaba plenamente la cultura griega. De todas formas, ya lo primeros poetas helenos —estoy pensando, sobre todos, en Píndaro— fueron conscientes de su fuerza didáctica. Platón, por así decirlo, fue quien primero puso de manifiesto que la mencionada fuerza era de general aplicación.

Pero hubo un poeta que se le adelantó en muchísimos años. Me refiero a un hombre como Hesíodo, que sigue a Homero en pocos años y que es el primero en tratar de expresar tanto el modo en que el aedo se veía a sí mismo como el significado de su profesión. Lo que podríamos denominar su 'retrato' de la profesión —trazado con cierto virtuosismo— se atiene a un esquema que en absoluto desentona del conjunto de rasgos atriubuidos a la poesía por Platón. Hesíodo, situado al inicio de la gran transición por la que se pasa de los hábitos de comunicación orales a los escritos, y Platón, situado al final, hablan de la situación poética complementándose mutuamente. El filósofo, volviendo la vista atrás, transmite una noción refinada y hostil de la relación entre el bardo y su sociedad. El poeta de

Ascra, por motivos propios, también deseaba expresar esta relación, que para él es contemporánea y que sólo puede recoger por procedimientos poéticos y simbólicos, sin pretensión alguna de neutralidad en su actitud. Lo que hace Hesíodo es defender, describiéndola, una profesión que era la suya propia; y lo hace con un orgullo muy justificado, porque su desempeño, en aquella época, aun no se había trocado en anacronismo.

El vehículo alegórico elegido para este fin es ese «Himno a las Musas» que ya citamos en un capítulo anterior y que hace las veces de prefacio a la *Teogonía.* Lo llamamos himno porque es mucho más que una invocación y porque, a juzgar por su elaboración, cabe suponer que este poema de 103 versos[1] está concebido en el espíritu de los *himnos homéricos;* los cuales, cantando el nacimientos, las obras y las prerrogativas de la divinidad, también definen la función que a ésta corresponde en el mundo de los hombres.

Aquí, el sitio de la divinidad está ocupado por las propias musas. Ello nos permite ciertas deducciones en lo tocante al designio e intención del poeta a la hora de componer el poema. Homero y, cabe suponer, también los poetas épicos que lo precedieron, se limitaron a la mera invocación de las musas como fuente originaria de su canto. Hesíodo, en cambio, se deleita en ensalzar a las musas como habría podido ensalzar a Apolo o Afrodita, y ello basta para señalar su singularidad poética, o su lucidez. El tema que elige es la fuente o entidad protectora de la propia poesía. Definiendo las prerrogativas y funciones de dicha entidad, lo que Hesíodo pretende es definir su propia profesión. De ahí que el «Himno a las musas» sea el primer documento de que disponemos donde un aedo griego refleja el concepto que tiene de sí mismo y del papel que desempeña dentro de la sociedad; de qué cosas le tocaba decir y el modo en que debía decirlas. Las musas que cantan y bailan en sus versos son epónimos representativos de los propios poetas. Si enseñan historia y profecía, si prescriben moral, si ordenan y juzgan, las mismas funciones desempeñarán los poetas dentro de su panorama social.

¿Puede de veras afirmarse que las musas de Hesíodo representan la poesía en general? ¿No responderán a una proyección del modo en que el autor entiende que debe hacerse la poesía? ¿No se tratará de sus propias musas, representantes de una escuela beocia de épica didáctica[2], fundada o respaldada por Hesíodo? Esta última posibilidad goza de gran predicamento entre los especialistas, que acuden al viejo hábito helenista de clasificar por géneros la literatura primitiva, como la filosofía se ramificaba en escuelas. Pero se trata de una idea carente de todo sentido de la perspectiva histórica. En principio, ni siquiera tiene en cuenta el carácter panhelénico de la técnica épica en los siglos VIII y VII[3]. Pero, por el momento, contentémonos con someter a prueba la tesis de que las musas de Hesíodo[4] son las de todos los poetas épicos, así como la proposición de que lo afirmado por Hesíodo con respecto al papel del poeta en la

sociedad de su tiempo corresponde con alguna exactitud a los supuestos sobre la poesía que Platón seguía sosteniendo más de doscientos cincuenta años después.

Homero se limita a invocar[5] a la Musa, haciéndola figuradamente responsable de todo lo que va a continuación. Hesíodo, por su parte, se pregunta: ¿Quién es la Musa? ¿Qué es lo que hace, cómo lo hace? Lo cual viene a querer decir: ¿Qué es lo que yo hago, cómo lo hago? En el planteamiento y respuesta de tales preguntas va Hesíodo trascendiendo el designio y la concepción de la épica. Con ello señala el principio de una gran transición. Hesíodo emprende la tarea de definir el contenido y propósito de la poesía, algo que nunca antes había pasado por el ánimo consciente de los aedos orales. Así, su ligero avance conceptual con respecto a Homero se aprecia en el detalle de que su verso, aun sin salirse en absoluto de las convenciones verbales y formularias, empieza a reducir el relato al mínimo. En lo fundamental, Hesíodo ya no narra historias, sino que las recopila y describe. Él no inventa un viaje por la casa atestada de muebles, sometiendo éstos a continuos pero accidentales desplazamientos. Lo que pretende es desentenderse del viaje, para confeccionar una especie de catálogo del mobiliario. Su mirada se posa mucho más directamente en los muebles, es decir: en el aparato histórico, político y moral de su sociedad. El suyo es un objetivo no homérico, que parece requerir un esfuerzo profesional situado en un nuevo nivel y que puede considerarse concomitante con el novedoso afán de describir el contenido de la canción de la Musa, en lugar de limitarse a dar por supuesta su inspiración. El relato épico hacía las veces de acta documental de una cultura, pero puede afirmarse que es Hesíodo quien primero se percata de ello, y que su descubrimiento lo empujó a reflexionar sobre cuál era en realidad el papel del poeta.

La poesía oral era un instrumento de enseñanza cultural, y su propósito estribaba en la preservación de la identidad del grupo. Su elección para tal desempeño se debió al hecho de que —a falta de documentación escrita— sus ritmos y sus fórmulas aportaban un mecanismo único para la recordación y para la utilización repetida. Este dato de tecnología, al que Platón no es sensible, parece estar captado de modo intuitivo en la alegoría de Hesíodo. Su himno, como todos los dedicados a los dioses, ha de cantar el nacimiento del dios. El nacimiento, de hecho, es un artificio destinado a faciliar la descripción del linaje divino, a través del cual puede simbolizarse la relación del dios con el resto del sistema olímpico. De conformidad con todo ello, Hesíodo canta el nacimiento de las musas y las señala como hijas de *Mnemósyne*[6]. Como ya hemos señalado, este vocablo griego significa algo más que memoria. En él se incluye las nociones de evocación, registro y memorización. Sirviéndose de este linaje alegórico, Hesíodo señala las razones tecnológicas por las que se justifica la existencia de la poesía; es decir: describe las funciones de las musas.

Que no son hijas de la inspiración ni de la invención, sino fundamentalmente de la memorización. Su papel más importante no consiste en crear, sino en conservar.

Su padre es Zeus. Dentro del sistema alegórico de Hesíodo, este parentesco reviste tanta importancia como el materno. Por él se significa el hecho de que el ámbito de las musas es el orden político y moral establecido bajo la autoridad de Zeus. Esto es lo que por ellas se conmemora. Esto es lo que por la poesía se conmemora. Para confirmar esta interpretación cabe acudir a la parte central de la *Teogonía*, observando el esquema a que se atiene la obra. En ella se van describiendo las sucesivas fases de la historia del mundo, reconocibles en las sucesivas generaciones de la familia celestial. En primer lugar viene una serie de deidades que, en su mayoría, simbolizan sin disfraz alguno los rasgos fundamentales del mundo físico observable: la Tierra, el Cielo, la Noche, el Día, las Montañas y los Mares[7]. De la unión de Tierra y Cielo nacen los «Uranidas»[8], recopilación algo más diversa en que se incluyen fuerzas telúricas y monstruos, pero también dos diosas que simbolizan la condición cultural del hombre. Son lo Establecido (*Themis*) y la Memoria (*Mnemósyne*)[9]. Ambas aparecen al mismo tiempo, y la coincidencia puede no ser accidental. ¿No fue en la Memoria, futura madre de la poesía, donde quedó almacenado lo Establecido —si por establecido entendemos el acervo de decisiones legales, promulgadas y preservadas de modo oral, custodiadas —como dice Aquiles— por los *dikaspoloi* que sostienen el cetro en sus manos?[10]

Tras el reino de *Ouranos* (Cielo) viene el de su hijo Cronos, quien, a su vez, ha de dejar el puesto a su hijo Zeus. Bajo Urano y Cronos, las muchas deidades que van surgiendo simbolizan, en su mayor parte (aunque no con carácter exclusivo) los muy diversos fenómenos del entorno físico presente —el trueno, el rayo, los ríos, los arroyos, los volcanes, los terremotos, las tormentas, los vientos, etc. Hay grandes conflictos entre los elementos, hasta que, bajo Zeus[11], una vez asentado éste en el trono, sobreviene el reino de la paz y de la relativa armonía. Ello va preconfigurándose en los sucesivos emparejamientos de Zeus, cada uno con su descendencia correspondiente. Un grupo[12] de éstas sirve para codificar, aunque no por completo, el sistema olímpico de personalidades que hallamos en Homero. De Leto nacen Apolo y Ártemis; de Hera, Hebe, Ares, Ilitía y Hefesto; y del mismo Zeus brota Atenea.

Pero hay otra serie de alianzas establecidas por Zeus que también gozan de prioridad en la mente del poeta —como también son, en el poema, anteriores al sistema olímpico. Están recogidas del siguiente modo:

> Zeus desposa en primer lugar a Consejo (Metis)
> y su progenie iba a ser Atenea, pero el nacimiento se aplaza.
> En segundo lugar desposa a lo Establecido (Temis)

cuya progenie fueron las Horas, la Ley Justa, el Derecho, la Paz y las tres Hados o Destinos (Moirai).
En tercer lugar desposa a Ley Amplia (Eurínome)
cuya progenie fueron las tres Gracias, Brillo, Fiesta y Gozo (Aglaya, Talía y Eufrosina).
En cuarto lugar desposa a Demeter
y la hija de ésta, Perséfone, es entregada por cónyuge a Hades.
En quinto lugar desposa a Mnemósyne
cuya progenie son las Musas[13].

En esta lista, la alegoría de la muerte y la resurrección, de Hades y Perséfone, aunque comprensible, constituye una auténtica intromisión. Lo que trata de fijar en la memoria es un hecho fundamental de la condición humana. Esta misma condición, en su aspecto político, social, moral, está simbolizada en los matrimonios con las otras cuatro esposas. Dos de ellas son, como ya vimos, hijas de la Tierra y el Cielo; las otras dos son nietas de los mismos. Ellas y sus descendencias respectivas conmemoran, en términos griegos, los elementos de la vida civilizada: el empleo de la inteligencia humana para crear un orden político establecido, gozando placenteramente de sus frutos, en pos de la belleza, de la elegancia, del ornato y de la gracia. En lo que al individuo se refiere, la muerte puede poner fin a todas estas cosas. Pero, así como renacen las estaciones, aportando sin falta su cosecha anual a los hombres, así en la poesía (las Musas) sobrevive la crónica y la memoria (Mnemósyne) de la vida humana. El contenido de dicha crónica es precisamente el orden político y moral recién emanado de los tres primeros matrimonios. Esta, nos atrevemos a sugerir, es la intención del poeta al estructurar de tal modo su lista. Pues la poesía también puede abarcar el ciclo de la vida y de la muerte, de Hades y Perséfone.

En pocas palabras: la alegoría parece sugerir que la poesía desempeña en el mantenimiento de la cultura griega ese papel fundamental que Platón le niega. El contenido del canto de las Musas es enciclopédico y magistral, y abarca el orden emanado del propio Zeus. Extraemos esta conclusión no tanto de lo que el poeta dice explícitamente como del modo en que estructura sus expresiones para dar idea de conexión entre ellas. Parecida pauta de sugerencia puede detectarse en un pasaje[14] que ocurre no lejos del principio del poema. De hecho, los dos pasajes, uno cerca del final, otro cerca del principio de la *Teogonía*, hacen uso de una referencia común, porque ambos celebran el nacimiento de las Musas; y en el primero, el localizado en el «Himno», ello se hace con cierta elaboración. Luego, una vez nacidas las Musas, el poeta procede a describirlas, hablando también de su hogar y de su asunto, que consiste en celebrar «las leyes consuetudinarias y los usos de todos (los dioses y los hombres)». Más tarde se trasladan al Olimpo, para cantar ante Zeus. Esta actuación se describe con cierto virtuosismo. Ahora, prosigue el poeta, Zeus, «el que reina en el cielo»,

> poseyendo él solo el trueno y el rayo encendido, tras vencer por la fuerza al padre Cronos; y bien cada cosa partió a los inmortales por igual, e indicó los honores[15].

La pauta de sugerencia, como la hemos llamado, opera del modo siguiente: al final del poema, Zeus se ha asentado en el trono, superando los periodos previos de inquietud y desorden; hecho esto, ha traído primero los bienes de la civilización, y luego las Musas, hijas de la Memoria (que están ahí para conservarlos). En el pasaje que aparece en primer lugar dentro del texto, las Musas nacen de Zeus y de la Memoria, luego cantan los bienes de la civilización y luego acuden a presencia de Zeus, a quien se nos muestra reinando sobre ese orden civilizado por él establecido. Los bienes de la civilización y su otorgamiento por Zeus están todos vinculados a la existencia y desempeño de las Musas. Ellas, cantando a presencia de Zeus, describen las condiciones de su reino, tal como están recogidas en los *nomoi* y las *ethe* de la sociedad griega.

Por eso es natural que el himno de Hesíodo, sin dejar de celebrar a las Musas, se trueque también en celebración del propio Zeus. Su canto es coextensivo con la mente de Zeus[16]: abarca todo el orden político y social. El registro poético invade y controla toda la esfera de la condición humana. Ahí puede estar la razón alegórica de que la Musa se multiplique por nueve: ellas solas integran todo un sistema olímpico. De hecho, incluso poseen su pequeño Olimpo, el Helicón, remota morada en la alto de una montaña, desde la cual surcan la noche; o, en otras versiones, se sitúan ligeramente por debajo del Olimpo, recibiendo la denominación de «olímpicas»[17]. Este aparato mitológico no es invención de Hesíodo, o por lo menos no lo es en su totalidad, pero él acierta a explotarlo en todas sus posibilidades alegóricas.

Pero Hesíodo también es capaz de describir el contenido del canto de las Musas de forma mucho más específica. En este punto no queda más remedio que tener en cuenta el concepto que de sí mismo y de su misión en la *Teogonía* poseía el poeta. Que no es sino una especie de racionalización de la historia del mundo y del orden civilizado reinante a la sazón. Lo que pretende es dejar enteramente de lado el relato épico, concentrándose en el mobiliario de la casa. Para llevar adelante este proyecto, el poeta posee una técnica, que podemos considerar verbal en su mecanismo, pero que también podríamos calificar de invención intelectual —es decir: semi conceptual, como correspondería a una mentalidad que necesita de categorías para pensar, pero que aún no dispone de ellas. Hesíodo estructura tanto la historia del mundo como las moralidades humanas según el trazado de una inmensa genealogía celestial. Los dioses, los demonios, las ninfas y los semidioses, distribuidos según los correspondientes árboles familiares, recopilan los «hechos» de la vida en una enciclopedia de información que ya no es menester descubrir por deducción, dentro de la saga, sino que

está ahí, reunida, existiendo *per se.* El aparato celestial no es para Hesíodo una simple cuestión de conveniencia, sino el modo en que él visualiza las realidades que desea organizar y describir. Es natural, por consiguiente, que cuando piensa más directamente en el contenido del canto de las Musas lo defina en seis ocasiones[18] distintas como celebración de los dioses en sus generaciones o estirpes.

Hay, no obstante, otras referencias al canto de las Musas que no están reflejadas en los mismos términos. El poeta, al referirnos el momento en que se produjo su propia instrucción (que, seguramente, hay que entender en sentido figurado), figura que las Musas le están diciendo:

> sabemos decir muchas mentiras a verdad parecidas, mas sabemos también, si queremos, cantar la verdad[19].

Hay entre ambos versos un paralelismo verbal cuyo trazado posee el valor simbólico de una definición general. Lo que nos ofrece el poeta es una fórmula: toda poesía puede adscribirse a uno de los dos tipos enunciados. Se ha apuntado que los tipos representan simbólicamente, por un lado, las ficciones del narrador épico; por otro, los «hechos», tal como quedan recogidos en los versos didácticos de Hesíodo. Pero la validez de la fórmula no se circunscribe al contraste entre Homero y Hesíodo; también podría representar el contraste que se produce dentro del propio Homero. Lo que se nos está dando es una descripción general del doble papel atribuible al aedo épico, quien ha de ser, primero, el enciclopedista de la tribu, y, luego, el narrador que la deleita con su dominio del arte de la pertinencia.

A continuación, dice Hesíodo, las Musas le ponen en la mano la rama de laurel propia de su oficio y le insuflan la inspiración

> divina, para que celebrara futuro y pasado.

A renglón seguido, invocando a las Musas, el poeta describe las canciones por ellas entonadas para Zeus, en el Olimpo:

> diciendo el presente, el futuro, el pasado[20].

Son los mismos términos empleados por Homero para describir las facultades de Calcas[21]. Si hemos de expresarnos con el debido rigor, lo preservado por la corporación de los aedos es «el presente», las cosas que son, los *nomoi* y las *ethe.* Pero su mensaje también va dirigido al sentido grupal de la historia: las cosas del presente también fueron antes, con nuestros antepasados, merced a los cuales es el presente como ahora se nos manifiesta. El futuro se añade como nueva extensión del presente, no para profetizar el cambio, sino para afirmar la continuidad.

De este modo, Hesíodo subraya la seriedad de la función poética y, dentro de ella, lo que según él debe constituir el contenido constructivo de la poesía. Esta es la verdad (contrapuesta a las simples mentiras) cuyo conocimiento preconizan las Musas. En modo alguno se está contraponiendo una verdad poética a una expresión prosaica meramente expositiva. Al contrario: si algo puede equipararse a la verdad «poética» —en el sentido moderno, no funcional, de la palabra—, ello sería la mentira practicada por el aedo, las ficciones narrativas, los argumentos, las tragedias, los personajes. Todas estas cosas forman parte del material de que está hecha la poesía, pero en modo alguno constituyen la principal razón de su existencia.

Hasta ahora, el testimonio de Hesíodo se ha venido manteniendo en el plano de lo simbólico y general. En su consideración, el poeta oral es sacerdote, profeta y maestro de su comunidad; lo que ha tratado de comunicarnos es su noción de la poesía oral, crónica originaria de la historia y de la moral. Para Hesíodo, la poesía es modelo general, fuente y apoyo de la tradición del grupo. Tal tipificación es característica del material contenido en el Canto I de la *Ilíada*. Contra esta función moral generalizadora de la poesía dirige Platón sus escritos. Y de ahí que haga volverse contra la poesía su tradicional cargo de provisora general de la cultura helena.

Hay sin embargo otras tareas que las hijas de la crónica y la memoria se pueden ver llamadas a desempeñar. La palabra preservada, en cuanto vehículo de educación general, adquirió una capacidad de supervivencia de muchas generaciones. Era la voz de la historia y de la tradición. Pero había otras clases de palabra preservada que no necesitaban de tan larga vida: la suficiente para servir como orden militar o como decisión legal válida para hoy y mañana, pero sin pasar a integrarse en la tradición (aunque tal posibilidad no tuviera por qué quedar excluida). El contenido de la tradición era enteramente característico. Cuanto más tiempo tuviera que sobrevivir sin modificación, más característico se iría haciendo el material en cuestión. Limitándonos a los ejemplos más simples: el grupo no podía modificar a la ligera su teología ni sus costumbres políticas o familiares (las relativas al matrimonio, los hijos, la propiedad, etc.). Pero la sociedad tenía necesidad permanente de directrices y fórmulas legales de corto alcance que —por estar previstas para casos concretos— no pervivían por sí mismas más que durante periodos tiempo variables, y ello sólo en las memorias de la partes implicadas; o directrices que se perdían en la transmisión, por falta de fijeza; o fórmulas legales a cuyo cumplimiento no se proveía, sea porque las partes las hubieran olvidado, sea por existir de ellas una variedad de versiones que daba lugar a la disputa. Estas directrices, pues, tenían mejores posibilidades de prolongar su periodo de vigencia si se expresaban en lenguaje rítmico, según pautas métricas y fórmulas capaces de garantizar que se transmitiesen y recordasen sin

distorsión. La expresión coloquial —que aun en nuestra cultura sigue sirviendo para propósitos de importancia en las transacciones humanas— debe su eficacia a la posibilidad de que las partes se refieran a un marco escrito, a una jurisprudencia, o algún documento de los que siempre hay en el trasfondo de las cuestiones. Los archivos de una cultura cuya comunicación es enteramente oral están en los ritmos y fórmulas impresos en la memoria viviente.

Ahí está la *fons et origo* del proceso poético[22], el acto poético aplicado en su nivel primario más simple. La voz puede ser la de un profesional que presta su asistencia al agente, o la del propio agente, hablando en los ritmos que le han enseñado y que son eficaces para sus propósitos. ¿Se daba cuenta Hesíodo —cuya alegoría expresaba una buena captación del vínculo entre poesía y memoria— de que la materia a memorizar podía incluir no sólo cuestiones teológicas, legales, tradicionales y consuetudinarias, sino también directrices específicas derivadas del día a día de la actividad gubernamental? Tras haber mencionado cada Musa por su propio nombre (la última es Calíope, o «Bella voz»), prosigue del modo siguiente:

> y ésta [Calíope] es la más señalada de todas. Pues ella acompaña también a los reyes augustos. Aquel de los reyes de estirpe divina a quien honren y, cuando nace, miren de Zeus potente las hijas, a éste, sobre la lengua le vierten un dulce rocío y de su boca los *epe* [¿fórmulas épicas?] fluyen de miel; y los hombres, todos, miran hacia él mientras dicta lo establecido [*diakrinonta*] con rectas sentencias [*dikais*]; y él, hablando de modo certero, pronto, incluso un gran pleito, con pericia termina. Pues por eso son los reyes prudentes, porque a los hombres asombrados [según Havelock, así se traduciría *blaptomenois;* Vianello de Córdoba da 'agraviados' y Segalá 'despojados'.], en el ágora reparación ellos dan fácilmente, exhortando con suaves *epe*. Cuando va entre la gente como a un dios lo propician por su dulce respeto, y entre los congregados descuella. Tal de las Musas el don sagrado a los hombres[23].

La estampa condensa en unos pocos versos una grande y muy interesante cantidad de material relativo a la vida griega de la edad oscura. Estamos ante un rey, señor de sus posesiones, que no es ningún autócrata sin trabas, sino el padre de su pueblo. Su caudillaje radica en su *arete:* su arma no es la fuerza bruta, sino el poder de persuasión. La sociedad es aristocrática, porque en ella se admiran instintivamente tales cualidades de mente y de espíritu. Los hombres, sin embargo, son griegos libres que presentan sus alegatos de viva voz. Que el caso sea político o legal tiene, en este punto evolutivo, muy poca importancia. La terminología, el hecho de que se hable de «lo establecido» y de «sentencias», hace pensar en un asunto legal. Hay en la *Ilíada* una famosa descripción, una escena del escudo de Aquiles en que aparecen dos litigantes defendiendo su caso ante los asesores, que luego dictan sentencia[24]. Se trata de una ilustración que

encaja perfectamente con el pasaje que acabamos de citar, como también la descripción del cetro oficial que Aquiles acaba de arrojar al suelo y que normalmente sostenían en sus manos los hijos de los aqueos

> que administran justicia y guardan las leyes de Zeus [lo establecido por Zeus][25].

Pero en sociedades de este tipo, donde tanto el debate como la decisión correspondiente tiene que ser orales, porque no hay ningún otro modo de llevar adelante los asuntos públicos, la línea entre decisión política y decisión jurídica, entre los modos políticos y los legales, tiene por fuerza que ser muy tenue. La alusión de Hesíodo a los hombres 'asombrados' en el ágora tanto puede aplicarse a un caso de guerra como de paz, tanto a una cuestión legal como de sangre, etc.

En este punto, sin embargo, lo que nos atañe no es el aparato real de la sociedad —trátese del legal o del político—, sino la tecnología de comunicación que lo sostiene. Y a este respecto resulta decisivo el testimonio de Hesíodo. El rey, fuente de las decisiones comunitarias, ha de hallarse en estrecho contacto con la Musa. Quizá haya nacido con el don que ella otorga; en tal caso, el propio don es para él origen de honores y aprecio. ¿Quiere esto decir, simplemente, que el rey verá reforzada su condición si no se le dan mal el canto y el espectáculo? No. Lo que el lenguaje de Hesíodo afirma es que su poder político se origina en su dominio de la expresión eficaz; y ésta, en sentido tecnológico estricto, tiene que ser «musical». En otras palabras: en esta sociedad, las transacciones no son meramente orales. Hesíodo no está dando a entender sólo que la relación entre gobernante y gobernados es la existente ente alguien que habla y el auditorio que lo escucha. Lo que está diciendo es que el lenguaje en que se opera la transacción ha de ser métrico y formulario, porque de otro modo su expresión no respondería a la voz de la Musa. El discurso así moldeado por la facultad poética del rey no es ni canción ni relato; es una decisión legal o política, expresada de modo que se imponga a los litigantes o sepa convencerlos. Así, astutamente, el empleo de la métrica implica también el arte de la seducción, de modo que éste —«arte» en nuestro moderno sentido del término— acaricia el oído, sin por ello hacer perder el juicio al oyente, que también está obligado a recordar las palabras. En resumen: desde el punto de vista moderno, el poder persuasivo del rey puede antojársenos un simple talento añadido, que le vendrá bien poner en juego; pero está claro que para Hesíodo el talento del rey era parte inherente de su tarea. El rey tenía que ser capaz de articular en verso sus órdenes y sus sentencias; o, por lo menos, su eficacia resultaba muy aumentada por el ejercicio de este talento, porque su palabra llegaba más lejos y se recordaba mejor.

Mediante el ejercicio de este poder, dentro de una sociedad basada en la preservación oral de la comunicación, era posible ascender hasta el

caudillaje político. La carrera seguida por un rapsoda como David, en la sociedad hebrea, nos suministra una buena analogía al respecto. La tecnología de la comunicación se hallaba, entre los hebreos de aquella época, en un nivel muy similar al de los griegos; de hecho, los primeros iban ligeramente por delante, porque ya tenían en uso el silabario fenicio. Sea ello como sea, Homero nos demuestra que que la educación principesca incluso de un hombre como Aquiles —cuya caudillaje se fundamentaba en una enorme fuerza física, acompañada de la correspondiente valentía— tendía a convertirlo no sólo en «ejecutor de hazañas», sino también en «orador de discursos»[26]. Ya adulto, lo descubrimos en su tienda

> recreando su espíritu con la sonora lira, bella labrada, cuya clavija era además de plata, y que ganó entre despojos al arrasar la ciudad de Etión. Con ella recreaba su ánimo y cantaba la gloria de los guerreros[27].

El texto, que luego procede a describirnos cómo Patroclo está aguardado a que su señor acabe de cantar, delinea de modo inconfundible la técnica épica del aedo narrador. Todo nos lleva a deducir que Aquiles y su escudero era aficionados al arte de su época. Pero los aspectos funcionales y estéticos de la poesía oral no eran sino el envés y el derecho de un método único. Homero no dice que Aquiles se sirviera del verso para comunicar su decisión de convocar a los mirmidones a la lucha. Pero ¿por qué iba a hacerlo? No se olvide que todas las palabras puestas en boca del héroe por el poeta están expresadas en términos métricos. El lector moderno replicará de inmediato: sí, por supuesto, pero el poeta es Homero, es él quien poetiza los hechos y las palabras de quienes no lo eran; no confundamos el arte con los hechos. A lo cual se puede oponer lo siguiente: que precisamente en este periodo concreto de la cultura griega, por razones tecnológicas, se confuden el arte y los hechos, los poetas y los políticos, mezclándose los papeles de unos y de otros.

Hesíodo, en el pasaje en que se refiere a la relación entre las musas y el rey, sigue adelante con estas palabras:

> Porque de las Musas y de Apolo que asaeta de lejos proceden, sobre la tierra, citaristas y aedos, y de Zeus, los reyes. Dichoso aquel que las Musan quieren: dulce fluye de su boca el acento[28].

Hay en estos versos una provocadora ambigüedad. El poeta está poniendo en su sujeto una especie de visión bifocal. Nos acaba de delinear al rey como si en nada se distinguiese de algún tipo de poeta. Pero ahora, en los versos recién citados, parece decirnos que muchos reyes no son poetas. De cualquier modo, los cometidos sociales del rey y del poeta pueden ser objeto de diferenciación. El rey posee poder político y es, por consiguiente, hijo de Zeus. El aedo posee poder sobre las palabras y es, por consiguiente, hijo de Apolo y de las Musas. Pero ambos poderes, de

algún modo, coexisten y se hallan vinculados. En la práctica, nada impedía que el rey formulara sus propios edictos; cuanto mayor fuera su capacidad de hacerlo por sí mismo, mayor resultaría su influencia. Pero lo más probable es que el poeta lo hiciera por él. De ahí que, al principio de este pasaje, con esa misma visión bifocal, Hesíodo nos haya hablado de que la Musa «acompaña a los reyes»: forma simbólica de decir que el aedo permanece junto al caudillo, cuidando de reformular sus palabras en forma de *epe*, antes de hacerlas públicas. En la misma línea, cuando Hesíodo afirma que la Musa «ha mirado»[29] al rey en el momento de su nacimiento, lo que está indicando es que el caudillo posee un don poético innato que le permite prescindir de ayuda especializada. El rey y el aedo se «benefician» ambos del arte poética, porque ésta es fuente de prestigio político y social.

Puede que no carezca de cierta significación y relevancia, para lo que estamos tratando de argumentar, el hecho de que Hesíodo, en el catálogo de las nueve Musas, reserve la tarea de unir sus poderes con los del rey a la llamada «Bella Voz»[30]. De las ocho restantes, tres simbolizan, en uno u otro grado, lo que podríamos denominar efectos psicológicos del desempeño de los aedos: que deleita, que da gozo, que es amable[31]. Otras tres nos hacen pensar en sus temas, porque el aedo conmemora (a los héroes) y ensalza (a los dioses), con lo cual él también resulta divino[32]. Las dos últimas son más técnicas, y por ellas se simbolizan, respectivamente, el Canto y la Danza que acompañan la actuación[33]. Pero sólo Calíope lleva el nombre que identifica las formas verbales requeridas por la poesía. Calíope, por encima de cualquier otra cosa, simboliza el dominio operativo que la poesía tiene de las fórmulas. De ahí que quede reservada para la función de caudillaje. Pero, así expresada, ¿no resulta ser prototipo de todas sus hermanas? Ello explica que el poeta, cuando aún no ha cerrado su retrato de la transacción política, deje con toda facilidad el singular «Bella Voz» para volver al plural[34]. Las protectoras de esta técnica verbal son, genéricamente, las Musas.

[1] Coincido con Solmsen (p. 4, n. 13) y disiento de Jacoby: no deben considerarse espurios los versos 80-103; es más: me atrevo a afirmar que los 101 versos, tal como están —admitiendo que haya en ellos ciertas interpolaciones y sobreescrituras— representan con gran fidelidad el método de composición de Hesíodo (en relación con el cual vid. supra, cap. 4, n. 3; cf. von Fritz «Pro+mium».

[2] La hipótesis de la «Escuela de Beocia» se incorporó a las corrientes de estudios clásicos ya a principios del siglo XIX: *vid.* W. Mure (vol. 2, pp. 377 ss.), K.O. Mueller (edición inglesa, pp. 111, 116, 126, 128, etc.), Paley (Prefacio, pp. V, XIII). Muchos estudios ingleses recientes siguen lucubrando sobre la idea de un Hesíodo «agricultor progresista» (Evelyn-White introducción, pp. X-XII, Bowra *O.C.D. sub. nom. Page Homeric Odyssey,* p. 26, *HHI,* p. 152), en franca contradicción con la *Teogonía* (que los agriculturistas desearían descalificar) y con los aspectos no rurales de *Los trabajos y los días.* La hipótesis se ha visto reforzada por el hábito (tan extendido entre los antiguos como entre los modernos) de atribuir a Hesíodo todo un corpus de obras ahora perdidas, en que se ocupaba de materias genealógicas y didácticas referentes a los mitos de la Beocia y de Tesalia; cf. Schwartz, p. 629, y también Lesky, p. 97, quien, sin prestar atención, al menos en apariencia, a la «Escuela de Beocia», señala que el formato de catálogo es herencia de la antigua epopeya.

[3] Cf. la muy aguda observación de Lorimer (p. 461): «Su educación [la de Hesíodo] incluyó la composición y recitado de hexámetros; si la adquirió en el extranjero, ello no pudo ser sino en el Atica»... Y el comentario de Webster (p. 178): «Homero y Hesíodo son herederos de una tradición poética común»...; *vid.* también capítulo 15, n. 42.

[4] Son «olímpicas» en *Ilíada* 2.491', y lo siguen siendo en *Teogonía* 25, 52.; «de Pieria» en *Los trabajos y los días* I, lo cual en *Teogonía* 62 se entiende por nacidas cerca del Olimpo. Son del Helicón en *Teogonía* 2 y en *Los trabajos y los días* 658. Cantan en el Olimpo *Teogonía* 36 ss. y para regocijar el *noos* de Zeus Olímpico (*Teogonía* 51, cf. infra, n. 16) o para conmemorar sus designios (*Los trabajos y los días* proemio). También cantan en el Helicón, *Teogonía* 2 ss., que emplean como base de una zona de actuación más extendida *Teogonía* 8 ss. El propio Hesíodo, mientras le «enseñaban» (*ἐδίδαξαν*) el oficio de aedo, residió al pie del Helicón (*Teogonía* 22-23; cf. *Los trabajos y los días* 639-40) y dedicó su premio a las musas del Helicón (*Los trabajos y los días* 658), pero también afirma que su función estriba en declarar el *noos* de Zeus cantando como le enseñaron las Musas; y este noos, en el presente caso, está integrado por las normas de navegación (*Los trabajos y los días* 661-2) y por la idea de que todos los citaristas y aedos de la tierra proceden de las Musas y de Apolo (*Teogonía* 94-95); parece claro que la cobertura del poeta se extiende algo más allá de la Beocia. La única conclusión obvia que de toda esta amalgama de datos puede extraerse es, creo yo, que el propio Hesíodo, aun mencionando en la crónica su lugar de origen concreto, ha tomado la determinación de darse a conocer como miembro de una profesión panhelénica, portador también de un mensaje panhelénico («Panhelenes» aparece en *Los trabajos y los días* 528, en el calendario). El simbolismo de su verso, descentralizando las Musas y otorgándoles, por así decirlo, un «capítulo» en el Helicón, puede sugerir la existencia de un gremio de cantores de la Beocia; pero su técnica y sus temas son tan panhelénicos como lo es el Zeus que allí tenía un ara (*Teogonía* 4). El cuartel general sigue estando en el Olimpo. Los dos aspectos, el central y el local, se entremezclan en ambos poemas, pero el Helicón no aparece resaltado más que en la Teogonía, y para que saliera reforzada la tesis de la «Escuela de Beocia» sería menester que este énfasis estuviera, por el contrario, en *Los trabajos y los días;* cf. Marot p. 99 notas 1, 2.

[5] Acerca de la invocación de *Ilíada* 2.484 ss., vid. infra, capítulo 10, nota 15.

[6] *Teogonía* 53 ss. y 915. Su presencia aquí está bien explicada por Notopoulos «Mnemosyne», pp. 466 ss. (citando también *Himno a Hermes,* Terpandro 3, Solón 13 y

Platón *Eutifro* 275d *Teeceto* 191d, Pausanias 9.29.2). También aduce la etimología *Monsai (las restantes) para explicar Mousai.

[7] *Teogonía* 117 ss.

[8] 133 ss.

[9] 135.

[10] Supra, capítulo 2, n. 12.

[11] 881 ss.

[12] 918 ss.

[13] 886 ss. [Lo que acabamos de transcribir es un resumen del propio Havelock a partir de los versos 887-917 de la *Teogonía*. Su versión no es ni mucho menos literal. Las equivalencias de los nombres griegos son, desde luego, suyas. No hemos traducido literalmente, sin embargo, su equiparación de Themis con el inglés 'Precedent', prefiriendo 'lo establecido'. Nota del traductor.]

[14] 53 ss.

[15] 72 ss.

[16] *Teogonía* 37; cf. *Los trabajos y los días* 661, 483.

[17] Supra, n. 4.

[18] *Teogonía* 11 ss., 21, 33, 44, 101, 105.

[19] 27-28. Versos muy discutidos, para los que se ha propuesto una variedad de interpretaciones. Su posible influencia en Parménides B 1.11-12 y en la teoría gorgiana de la *apate* se analizará en una obra posterior.

[20] Versos 32, 38.

[21] *Ilíada* 1.70.

[22] Y reconocido en efecto en el aforismo preservado en *Los trabajos y los días* 719-20: *γλώσσης τοι θησαυρὸς ἐν ἀνθρώποισιν ἄριστος φειδωλῆς, πλείστη δὲ χάρις κατὰ μέτρον ἰούσης*[«El tesoro mejor entre los hombres es una lengua parca, y máxima gracia cuando con medida procede», Nota del traductor], donde se hace referencia no sólo al ritmo y a su encanto, sino también a la economía de vocabulario característica de la técnica oral de preservación expresiva.

[23] Es Solmsen quien ha llamado la atención sobre la importancia de este pasaje, pero su análisis parte del supuesto de que el «don de la palabra» o elocuencia, por una parte, y el don poético, por otra, se perciben como facultades diferentes tanto en los tiempos de Homero como en los de Hesíodo; de lo cual resultaría que el papel de rey y el papel de poeta se excluirían mutuamente. Una vez aceptada esta dicotomía, derivada de experiencias posthoméricas (en Homero, el propio Demódoco es calificado de «héroe», *Odisea* 8.483), perdemos la clave para entender la pertinencia de *Ilíada* 13.730 ss., como la perdieron seguramente ya en la antigüedad, cuando se pretendía sacrificar el verso 731: *ἄλλῳ μὲν γὰρ ἔδωκε θεὸς πολεμήια ἔργα ἄλλῳ δ' ὀρχηστύν, ἑτέρῳ κίθαριν καὶ ἀοιδήν κτλ.* [«La divinidad a uno le concede que sobresalga en las acciones bélicas, a otro en la danza, al de más allá en la cítara y el canto», traducción de Luis Segalá. Nota del traductor.] Solmsen está de acuerdo con Leaf cuando éste señala que el segundo verso es «un interpolación de dudoso gusto». El pasaje de Hesíodo repite, ampliándolo en parte, *Odisea* 8.170-3, describiendo el modo en que la divinidad puede conferir a los hombres una diversidad de dones, entre los cuales está el de ajustar la forma de las palabras (*μορφὴν ἔπεσι στέφει*, que quizá sea alusión al carácter formular de los epe rítmicos; vid. infra, cap. 9, n. 9). Solmsen parece inclinarse por esta dependencia de Hesíodo con respecto a las fórmulas homéricas, en lugar de apreciar la relación contraria, como hace Wilamowitz. *Ilíada* 1.249 (la elocuencia de Néstor) y 16.387-8 (los hombres que en el foro dan sentencias inicuas) también han aportado fórmulas al texto de Hesíodo, que viene a resultar, así, una especie de compendio del papel representado por la «poesía política» de Homero. El supuesto de que hay dicotomía entre elocuencia y poesía obliga a Solmsen en exégesis a dar por sentado que (a) Hesíodo habla de «los dos dones de las Musas» (p. 5) y (b) que ello «implica que su [del rey] relación con las Musas no puede expresarse en los mismos términos que la de

Hesíodo». Ninguna de las afirmaciones se me antoja justificada por el texto; de hecho, las contradicen los versos 94-97. Muchos de los puntos interesantes de este pasaje sobre los que Solmsen llama la atención —por ejemplo, el papel desempeñado por Calíope— se perciben con mucha mayor claridad si nos quitamos la dicotomía de la cabeza: con *διακρίνοντα θέμιστας* (verso 85) cf. *La república* 10 599a6 ss., en especial *νομοθέτην ἀγαθόν*. [Versión castellana de Paolo Vianello de Córdoba, con las modificaciones necesarias para acoger los comentarios que el profesor Havelock pone entre corchetes. Nota del traductor.]

[24] *Ilíada* 18.497 ss.

[25] 1.283, que puede compararse con 9.63, 98.

[26] 9.443.

[27] 9.186.

[28] *Teogonía* 94 ss.

[29] 11.80, 82.

[30] *Καλλιόπη* 79; cf. supra, n. 23.

[31] *77-8 Εὐτέρπη, Θάλεια, Ερατώ.*

[32] Ibid. *Κλειώ, Πολύμνια, Οὐρανιή.*

[33] Ibid. *Μελπομενή, Τερψιχόρη.*

[34] Verso 81.

Capítulo VII

Fuentes orales del intelecto griego

La llamada Edad Oscura griega es el periodo que sobreviene, hacia -1175, o algo más adelante, tras la caída de Micenas. En este contexto, el empleo del adjetivo «oscura» resulta un tanto ambiguo. ¿Hay que entenderlo como aplicado a la propia condición griega, sumida en un nivel inferior de cultura? ¿O se refiere simplemente a nuestra propia situación mental ante los griegos de ese periodo? En este último sentido, la Edad Oscura concluye con la aparición de Homero y Hesíodo, o, más correctamente, con la aparición de cuatro documentos que conocemos por *Ilíada*, *Odisea*, *Teogonía* y *Los trabajos y los días*. Con independencia de cuál sea la fecha de su composición original —que, al menos en el caso de Homero, fue oral—, éstas fueron las primeras composiciones objeto de alfabetización[1], hecho o proceso que puede situarse aproximadamente entre -700 y -650. Ello parece haber implicado la canonización de estas obras, y desde luego les ha otorgado el monopolio de hecho en cuanto representativas de la situación prealfabética. A este respecto, casi nadie discute a Homero. Pero también es cierto, aunque en un sentido más refinado, para Hesíodo.

Es tentador imaginarse a Homero volviendo la vista hacia un pasado que para él ya fuera remoto en el tiempo. Pero también engañoso. A Homero, como a Hesíodo, se le concibe mejor encajado en el mismo sistema social, la misma mentalidad y la misma moral de que él levanta acta, por así decirlo, en su enciclopedia[2]. La edad perdida cuya memoria se preserva en el relato de Homero es la micénica. A primera vista, tanto la *Ilíada* como, en menor medida, la *Odisea*, dan la impresión de constituir una crónica de dicha edad. No es exactamente así, de hecho, pero lo que de cierto hay en ello basta para arrojar alguna luz sobre la metodología que sirvió para preservar y transmitir una determinada *paideia* (utilicemos el término platónico), en un momento en que la conservación dependía de la memoria viva y no podía confiarse sino a la repetición de la palabra hablada.

La arqueología y la epigrafía han contribuido mucho, en los últimos tiempos, a la mejora de nuestros conocimientos relativos a la civilización micénica y a su relación con el periodo de oscuridad que tras ella viene[3]. También nos resulta posible especular con menos incertidumbre sobre el probable desarrollo de las instituciones griegas a lo largo de la Edad Oscura. En cuanto a Micenas, lo que se nos manifiesta es una sociedad

análoga a otras del Cercano Oriente que la precedieron o que fueron contemporáneas suyas: la sumeria, la asiria, la hitita, la palestina. El gobierno está centralizado en una autocracia cuyos miembros viven en complejos palaciegos —cuyos restos arquitectónicos, impresionantes, dan testimonio de una gran abundancia de mano de obra servil—. Los restos artísticos, en su mayoría, nos hablan de una sociedad cortesana, amante del boato y del refinamiento. Nuestra impresión es que las artes de esparcimiento no se hallaban generosamente distribuidas, y que la posibilidad del poder no se abría sino a los grupos dinásticos.

Hasta aquí, la imagen no tiene nada de helénica, si por helénico entendemos el *nomos* y el *ethos* de la *polis*. Y, no obstante, los autócratas de la península griega parecen haber sido helenos. Su escritura ha logrado descifrarse a partir del supuesto de que el lenguaje que reflejaba era el griego. Hipótesis que parece funcionar[4]. Dada la fuerte presunción de continuidad en lo fundamental que implica la coincidencia en el idioma, con ello basta para admitir la existencia de un vínculo entre la Edad Oscura y el periodo micénico. Ni que decir tiene que más adelante, tras Homero y Hesíodo, cuando los griegos emergen a la luz de la historia, sus instituciones han cambiado drásticamente —y con ellas cabe suponer que también cambiaran sus patrones de conducta y de costumbres—. Pero su memoria oral de Agamenón y compañía se había preservado sin traducción[5]. Esta no es posible en un medio oral, que vive y pervive gracias a la memoria viva. Cuando la traducción se produce, es porque el medio se ha quebrado. En pocas palabras: el desciframiento del Lineal B demuestra un hecho que bien podría haberse deducido, también, de dos datos relativos a Homero: *(a)* que es una enciclopedia viviente, en el sentido platónico; *(b)* que, sin embargo, se refiere con mucha frecuencia a Micenas, y que está al corriente de su historia.

No obstante, el hecho de que los micénicos —como los asirios y los hititas— dispusieran de un sistema de escritura y que lo emplearan para establecer censos de hombres, mercancías, etc., como quizá también para algún tipo de comunicación algo más elaborado, ha venido oscureciendo la vital importancia de la tecnología oral, tanto en la edad micénica como en periodos posteriores. Una vez demostrado que los micénicos se servían de la «escritura» —entiéndase la palabra en un sentido neutro, sin calificación alguna—, lo más cómodo es suponer que también habían adquirido los hábitos que la alfabetización nos ha acostumbrado a considerar normales. Es de vital importancia comprender que todos los sistemas de escritura del Cercano Oriente tuvieron en común, fueran cuales fuesen su forma y su tamaño, las mismas limitaciones: *(a)* utilizaban una gran cantidad de signos y *(b)* los signos dejaban un amplio margen para la ambigüedad en la interpretación. La combinación de ambos factores contribuía a que tales «alfabetos», como medios de comunicación[6], resultaran muy elaborados, pero no por ello menos torpes —como

demuestran a la saciedad las anotaciones de los imperios Egipcio, Asirio e Hitita—. Los únicos capaces de desenvolverse con la escritura era los escribas especialmente adiestrados. El gobernante o ejecutor dictaba sus palabras; un escriba las trasladaba a escritura, y otro escriba, al recibir el documento en que se contenía el texto, lo volvía a trasladar a términos comprensibles, leyéndoselo en voz alta al destinatario.

Lo que ahora nos interesa es el modo en que la práctica griega en estas materias refleja la influencia de Micenas; y, para empezar, hay que tener en cuenta la condición en que se hallaban el lenguaje y la consciencia, que en Homero y Hesíodo[7] es demostrablemente oral. Lo cual hace menos necesario que nos perdamos en controversias sobre el grado de «oralidad» reinante en el sistema de comunicaciones del Cercano Oriente en general. Puesto que casi todos los expertos admiten la posterior desaparición de la escritura micénica o Lineal B entre los pueblos de habla griega[8], podemos proponer con toda seguridad que la época prehomérica —la Edad Oscura— ofrece al historiador algo parecido a una experimentación controlada de la no alfabetización absoluta. Aquí, y no en ninguna otra parte (ya hemos explicado la razón de que no pueda apelarse a la analogía con la zona balcánica, entre otras), nos es dable estudiar las condiciones en que una cultura total, y muy compleja, confía su preservación única y exclusivamente a la tradición oral. A quienes aleguen que el Lineal B tuvo que sobrevivir de algún modo durante la Edad Oscura, porque los griegos eran demasiado inteligentes como para olvidarlo, se les puede contestar que da lo mismo. El empleo de la escritura en tiempos micénicos nunca puede haber excluido las técnicas orales de preservación de los conocimientos. La escritura, materia reservada a los especialistas, nunca pudo satisfacer las necesidades generales; nunca pudo utilizarse para la transmisión y enseñanza de los *nomoi* y los *ethe* de la sociedad.

A partir de -1200, los micénicos hubieron de resolver el problema planteado por una nueva incursión griega, cuyos integrantes tuvieron que ser acomodados en la península. El aparato político que hasta entonces había servido de aglutinante a la confederación de Agamenón resultó demasiado débil para sobrevivir a la derrota y el desplazamiento de la población. Fueron abandonadas los palacios-fortaleza: quedó anticuada su arquitectura ciclópea, perdieron todos sus clientes de antaño las artes palaciegas de lujo y ornato. En la península había un exceso de población y, por consiguiente, tenían que producirse desplazamientos en gran escala. Podemos imaginar que los refugiados —quizá no todos procedentes de Micenas— fueron poco a poco pasando al Ática, donde la dinastía micénica y sus instituciones sobrevivieron durante más tiempo que en otros lugares. Luego se instalaron al cobijo de la acrópolis ateniense[9], mientras construían barcos que los llevasen al otro lado del mar. Las subsiguientes migraciones poblaron de grecohablantes tanto las islas como las costas de Anatolia (aunque es muy probable que la zona ya fuera

frecuentada durante el periodo micénico, pero más por comerciantes que por colonos)[10]. Los últimos emigrantes de la Edad Oscura lo llevaban todo consigo. No los empujaban las tentaciones del comercio, sino la fuerza y la necesidad de hallar nuevos hogares.

Suele afirmarse que llevaban consigo el recuerdo de Micenas, y que sus aedos hallaron provecho en conservarlo vivo una vez instalados al otro lado del mar. Es verdad, pero sólo parte de la verdad. Si Homero conserva el recuerdo de Micenas, ello no debe tomarse por síntoma de romanticismo nostálgico. El recuerdo de Micenas aportaba un marco en que preservar también la identidad de grupo de los grecohablantes, como pueblo[11]. Era una plantilla en que insertar, para preservarlos, los *nomoi* y los *ethe*. Suele afirmarse que los relatos de Homero, con sus héroes micénicos, estaban destinados al esparcimiento de un pequeño grupo de aristócratas griegos cuyo poder político se sustentaba en la pretensión de ser descendientes de los héroes. En la misma línea, el hecho de que el estilo de Homero sea ceremonioso se explica a veces por la obligación de reflejar las maneras y los modos de interpelación característicos de las cortes aristocráticas. Pero, en lo esencial, lo poesía de Homero no es palaciega ni nobiliaria, entendiendo por tal la poesía amoldada a las costumbres, los modos y los placeres específicos de una minoría restringida. Si así fuera, resultaría increíble e inexplicable el universal predicamento de Homero en la civilización de la *polis* clásica griega[12]. Es mejor, yéndonos al extremo opuesto, considerar que la tradición heroica de su poesía constituye una especie de mecanismo técnico. El problema a que hubieron de enfrentarse los emigrantes griegos, tras haber abandonando el continente en formación multitudinaria, poniendo barreras de agua entre ellos y sus antiguos hogares e instituciones, era en primer lugar el de impedir que los absorbieran sus nuevos vecinos, conservando la consciencia de grupo en cuanto griegos. De hecho, las instituciones políticas estaban destinadas a cambiar a lo largo de aquellos siglos oscuros. La respuesta a la *diaspora* y la descentralización consistió en inventar la *polis*, adaptación del complejo palaciego micénico, que, corregido y aumentado, se convirtió en algo nuevo. Pero había que mantener la tradición, la continuidad de la ley, el uso y la costumbre, pues de otro modo acabarían por desintegrarse los grupos dispersos, perdiéndose la lengua común. En lo fundamental, lo que sirvió para sostener esta continuidad fue un nuevo y elaborado desenvolvimiento del estilo oral[13], por cuya mediación se pudo mantener no ya el relato de las hazañas de los héroes, sino todo un modo de vida —que, conjuntado y transmisible, pasó a las generaciones siguientes—. El hecho de que tal tarea fuese más urgente en la circunferencia que en el centro puede explicar la tonalidad predominantemente jónica que hubo de adquirir la técnica oral. Que, sin embargo, se elabora en este periodo con la finalidad esencial de proveer a la instrucción enciclopédica y moral de Grecia, con un objetivo panhelénico. El estilo de Homero representa,

pues, el estilo internacional griego, mientras su contenido aporta la enciclopedia tribal que necesitaban todos los helenos.

No hemos de sorprendernos, pues, de que el relato épico, como ciertos especialistas han sabido entender[14], llegue a veces hasta el extremo de representar el propio proceso educativo. El Canto IX de la *Iliada,* crucial para el desarrollo de la acción trágica, es un ensayo épico sobre la educación de Aquiles: Fénix narra la primera fase de su formación; su instrucción actual (que deja algo que desear) viene descrita por el propio Homero, que nos dice cómo Aquiles la va recibiendo de sus pares. En las frases y fórmulas de sus exhortaciones resuena la voz antigua de la comunidad, con todos sus usos e imperativos[15]. Luego, en la *Odisea,* la trayectoria de Telémaco se corresponde claramente con la de todo joven a quien, de cara a la edad adulta, se instruye en los procedimientos necesarios para hacer frente a sus nuevas responsabilidades. Un mentor divino aporta el paradigma de lo que en esencia es un fragmento de *paideia* preservada, y no una invención poética. En cuanto al heroico padre de Telémaco, ¿acaso no se nos presenta, ya desde los primeros versos del poema, y de modo insistente, como el prototipo del aprendiz[16], expresando así —de modo indirecto, pero con gran eficacia— el concepto que de sí mismo tiene el propio poeta, como educador de su pueblo?

Hemos afirmado que la Edad Oscura de los griegos supone una especie de experimento controlado de lo que sucede cuando una cultura compleja, pero en condiciones de analfabetismo total, atraviesa por una situación difícil y logra sobrevivir. Claro está: el mero hecho de que lo último sea cierto elimina automáticamente toda prueba documental que nos ilustre sobre el modo en que se llevó adelante la hazaña. Hay que reconstruir los hechos por medio de la deducción, la intuición e incluso la imaginación, inspirándonos en unos principios de psicología y de conducta humana que se nos antojan de general vigencia. Teniendo en cuenta dichos principios, podemos postular una situación en la que la comunicación preservada por medios orales operase en tres niveles o áreas diferentes. Tendríamos primero el área de las transacciones legales y políticas, cuyas directrices van sentado precededentes —lo establecido— a medida que se producen. En este punto, era la clase dirigente quien se ocupaba de la formulación oral de todo lo necesario. Luego, tendríamos el continuo narrar y volver a narrar de la historia tribal, el relato de los antepasados y de su comportamiento —modelo para el presente—. La tarea histórica sería responsabilidad concreta de los aedos. Y, finalmente, tendríamos la enseñanza permanente de los jóvenes, obligados a aprender no sólo la crónica de los antepasados, sino también los antecedentes de lo establecido —y ello por procedimientos recitativos—. Se les pediría que escuchasen y que repitieran lo escuchado, adiestrando a tal efecto su memoria. Las tres áreas se solapaban, intercomunicándose. Así, el rey o juez, al dictar sentencias o dar a conocer sus decisiones, lo hacía en la lengua de la

recitación épica, en la que se le había adiestrado desde la juventud. Nada impedía que las fórmulas se repitiesen, o que los precedentes por él establecidos no fuesen sino variantes de normas muy añejas. El rey invocaba a los antepasados, cuyas glorias se conmemoraban en la poesía épica. Por último, cuando se tratara de un rey o juez muy notable, su influencia podía operar a la inversa, de modo que sus directrices y sentencias se vieran recogidas por los aedos para introducirlas en el relato. Cuando Homero y Hesíodo nos describen a los árbitros con el cetro en la mano, comunicando sus decisiones en el ágora, o al rey cuyo dominio de la palabra sirve para resolver una querella o dilucidar una contienda, la estampa que nos están ofreciendo no es micénica, sino contemporánea[17]. Lo que se nos describe es una técnica oral puesta al servicio del gobierno en una comunidad no alfabetizada. Y tales hábitos de comunicación pervivieron durante muchos años en la cultura griega. De hecho, ellos constituyen, al menos en parte, el secreto de la cultura y de la vida griega, hasta la edad de Pericles. Solón, por ejemplo, es un «príncipe» clásico, a la manera descrita por Hesíodo: inspirado por Calíope, ésta ha sabido otorgarle el control funcional sobre la palabra preservada. No era político por profesión y poeta por accidente. Su superior dominio de la composición métrica añadía eficacia a su función legislativa. Sus dictámenes quedaban grabados en la memoria de sus oyentes, porque éstos los entendían bien y sabían luego cómo llevarlos a la práctica[18].

La resistencia a la invención de nuevo cuño, para no forzar en exceso la memoria, coadyuvaba a que las decisiones contemporáneas se expresasen siempre como si hubieran sido los mismos actos y palabras de los antepasados. De tal modo, automáticamente, el aedo se veía obligado a alimentar nuevos relatos sobre los antepasados del grupo, incluyéndolos en sus composiciones. Así, dicho en pocas palabras, el marco histórico constituía un elemento más del aparato mnemotécnico. En los antepasados de Micenas no se piensa según una perspectiva estrictamente histórica, como ocurriría si la historia se elaborase por medio de la escritura. Los antepasados forman parte de la consciencia presente. Los griegos jónicos siguen siendo micénicos, o están reviviendo el pasado de Micenas. Ello no garantiza la exactitud ni la preservación de la crónica de dicho pasado. La confusión entre tiempo pasado y tiempo presente garantiza, por el contrario, la lenta pero progresiva contaminación del pasado por el presente, según van cambiando los usos consuetudinarios. La memoria viva preserva lo necesario para la existencia presente, desembarazándose poco a poco de todo lo que va resultando totalmente irrelevante. Pero siempre se inclinará por la remodelación, antes de dejar algo de lado. La nueva información y la nueva experiencia se injertan continuamente en los modelos heredados.

Como ilustración de este proceso bien podemos aducir el célebre catálogo del Canto II de la *Ilíada*[19]. Aquí, ocultas, encastradas en el texto,

están las directrices de los reyes micénicos en lo tocante a cómo se prepara la guerra. Trátase, en este caso, de un rey famoso, de una guerra no menos famosa; sus particularidades, recogidas en verso formulario, pueden transmitirse por toda Grecia sin alteración, y quedan recopiladas en el relato de un aedo, incorporándose a él. Las directrices para la preparación de la guerra contenían, seguramente, el detalle de los efectivos bélicos que cada reino debía aportar, junto con los nombres de los caudillos a quienes en nombre del rey hacía responsables de reunir las fuerzas y ponerse al frente de ellas. La lista, seguramente, constituía una descripción aproximada de la confederación micénica. ¿Fue recogida en Lineal B, para su inclusión en los archivos micénicos? Tal cosa no es improblable; pero si apareciesen las tabletas originales, con la lista primera, observaríamos grandes diferencias entre ésta y la que Homero nos facilita. Aunque, siguiendo con la hipótesis, tampoco deberíamos sorprendernos si dicha enumeración primitiva, a pesar de haberse recogido por escrito, estuviese también compuesta de modo formular y rítmico. Tal habría sido la forma en que originalmente entrara en operación[20].

Hasta aquí, la materia prima hipotética que se oculta tras el catálogo de Homero es muy concreta. Pero es propio del genio de la memoria oral recoger los materiales integrantes de las directrices concretas para darles la forma de lo característico. Recuérdese que ya el lenguaje es característico. Así, en el relato épico, el material incorporado se recuerda y repite como una especie de paradigma aproximado de los pueblos helénicos, trocándose en geografía e historia y haciéndose adecuado para la *paideia*, para la formación de la juventud. Su conservación en forma de verso se prolonga durante varios siglos, en tanto va modificándose la experiencia griega. La tradición micénica se queda muy atrás en el tiempo, por vivas que permanezcan en la memoria la figura de Agamenón y de su imperio. Los helenos ya no se concentran en la península, sino que se hallan dispersos por todas las islas del Egeo y por las costas adyacentes, practicando el comercio marítimo. Incluso van penetrando por el oeste, hasta Sicilia e Italia, y finalmente hacia el noreste, por el mar Negro. El hecho de que la situación haya cambiado tiene influencia en el catálogo, que ha de remodelarse para adaptarlo a las condiciones contemporáneas. El añadido de la relación de aliados de Troya es coherente con esta tendencia, porque contribuye a ampliar las perspectivas geográficas. Los barcos, los puertos, las desembocaduras de los ríos, se hallasen o no se hallasen incluidos en principio, estorban y resultan demasiado enfáticos. Los llamamientos bélicos, junto con la lista de preparativos válidos para Micenas, se truecan parcialmente en una guía para la navegación por el Egeo tal como quizá fuese en el año -700; guía que se centra en Rodas, pieza de información enciclopédica, esbozo del modo en que a sí mismos se figuraban los helenos del 700, dentro del contexto del mar Egeo[21].

De este o parecido modo se compenetran el pasado y el presente cuando el vehículo de la crónica es la palabra formulario contenida en la memoria viviente. Hablando en términos estrictos, es imposible que existiera un sentido histórico del tiempo[22]. Toda la orientación enciclopédica presente es también del pasado: así fueron las cosas en tiempos de nuestros antecesores. En la realidad, los modos de vida de nuestros antepasados pueden haber sido muy diferentes, pero la aproximación se opera instintivamente en los versos repetidos y remodelados; y lo que fue una vez, en un momento concreto, se convierte en característico.

En este aspecto de lo característico, la técnica formularia se empleó como instrumento de educación, disfrutando con toda seguridad del monopolio de las fuentes de instrucción y enseñanza, es decir: de la instrucción susceptible de verbalización adecuada y en forma característica. Ni qué decir tiene que artes y oficios de todas clases también hubieron de transmitirse por la vía empírica, por imitación práctica y de palabra —como sin duda alguna sucedía en la edad de Pericles—. Las instrucciones de navegación contenidas en el Canto I de la *Ilíada* son generalidades insuficientes para la práctica del arte de navegar. Pero sirven como paradigma para cualquier muchacho griego obligado a vérselas con el mar como medio de sustento. Es posible que la educación épica no asumiera forma institucional durante la Edad Oscura; que no hubiera necesidad de un sistema organizado de escolarización. Al maestro de escuela se le sigue llamando «citarista» aún en tiempos de Aristófanes, como si no se tratase de un maestro profesional, sino de un descendiente de aquellos «citaristas» que Hesíodo llamara «hijos de Apolo»[23]. Herodoto[24] es el primer autor que identifica el proceso educativo como tal, dándole el nombre de *paideusis.* Los jóvenes ocupaban el día en ejercicios prácticos, acompañados de sus mayores. Concluidos los ejercicios, unos y otros pasaban a algún local comunitario, donde tomaban asiento y, seguramente, invertían una considerable cantidad de tiempo. El propio Homero nos aporta una referencia a este tipo de situación, que sin duda ofrecía diaria ocasión para la enseñanza épica[25]. La transmisión eficiente de una *paideia* puramente poética no requiere sino que las actuaciones —de profesionales o de aficionados— se ajusten a una cierta regularidad. A los jóvenes se les solicitaría que ensayasen juntos, en desafíos memorísticos con sus mayores y con gente de su misma edad. Todo lo que había que absorber y que recordar les era comunicado en forma de proezas y de pensamientos de los grandes antepasados. La creatividad del aedo, con su nueva canción en los labios, era a este respecto mucho menos necesaria que su copiosa y acertada memoria. Dado que los oyentes, aunque no con tanta facilidad como el aedo, repetían y memorizaban continuamente los materiales almacenados en la memoria de éste, y dado que el aedo y sus oyentes colaboraban en la misma representación, resultaba difícil identificar al aedo en cuanto profesional diferenciado, distinguiendo entre el compositor

creativo y el mero repetidor de las composiciones. Así pueden entenderse tanto la escasez de alusiones a los aedos en cuanto gremio, como la oscuridad que envuelve las primeras relaciones entre el aedo y el rapsoda[26]. Ambos desempeñaron su actividad contemporáneamente, muchas veces en ámbitos comunes.

Los concursos de canto que solían organizar las comunidades griegas de ultramar brindaban sin duda ocasión para que se diera a conocer lo recién compuesto, pero también para la interpretación de lo antiguo. Se ha afirmado, con buenas razones, que el poema homérico era recitado por relevos, en los larguísimos festivales que se celebraban regularmente en lugares próximos al Panionion[27]. Las ciudades miembro de la federación acudían a dichos festivales desde distancias considerables. Todo ello quizá represente de modo adecuado la primera fase de la canonización de la *Ilíada* y la *Odisea*, que termina con el desplazamiento de todos las demás epopeyas épicas, hasta el punto de borrar su memoria. La versión de festival sería seguramente la primera en circular por escrito entre aedos y rapsodas. Pero estos poemas no nos interesan ahora, a efectos de nuestra exposición, en cuanto «literatura». Eran el único vehículo verbal de la *paideia* del grupo y del modo de vida helénico, acarreando sus materiales en el seno del relato. Fue la captación intuitiva de tal hecho lo que debió de forzar a estas comunidades —a pesar de sus escasos medios económicos— a dar su apoyo financiero y organizativo a los concursos y festivales (lo cual resultaría inexplicable desde cualquier otro punto de vista). Lo más importante era lo funcional, y por eso estaban dispuestas a pagar —tenían que pagar, de hecho— las ciudades federadas. Sólo mientras se mantuviese en continua representación la palabra épica podría la clase gobernante aprender las técnicas de dirección, resultando reforzada y, por así decirlo, solemnizada, la lealtad de todos los miembros de la comunidad a la *paideia* ancestral.

En suma, pues, la concepción platónica de la poesía, aplicada al periodo prealfabético en que empezaron a cristalizar en su forma característica las instituciones griegas de la edad clásica, era básicamente correcta. La poesía no era «literatura», sino necesidad política y social. No era una forma de arte, ni provenía de la imaginación personal; era una enciclopedia, sostenida en esfuerzo común por los «mejores ciudadanos griegos».

A esta misma situación tecnológica tuvo que deberse en parte un hecho digno de consideración: que el poder político tendiera a recaer en los miembros más cultivados de la comunidad (entendiendo «cultivados» en los términos propios de una cultura oral). Las órdenes que mejor se ejecutaban y que mayor alcance tenían eran las compuestas con mayor eficacia, es decir: poéticamente. De ahí, dentro de ciertos límites, que el liderazgo de la comunidad recayera en quienes poseían mejor oído y mejores aptitudes rítmicas —lo cual podía demostrarse por medio del hexámetro épico—, pero también se manifestaría en el talento para

componer *rhemata,* dichos o refranes en que se acudía, además de la métrica, a otros métodos como la asonancia y el paralelismo. En un festín, el que destacara por sus facultades interpretativas no sería estimado exclusivamente por ellas, por su talento para divertir a la concurrencia, sino también en cuanto caudillo natural de los hombres; porque, al igual que Aquiles, sería un «contador de historias» de primera categoría. Dado que las nuevas directrices y jucios habían de recogerse siempre de conformidad con los antiguos términos —y teniendo en cuenta el poderoso influjo del precedente oral— el juez o el general tendían a ser elegidos entre los hombres con mejor memoria oral. Asimismo, dicha memoria mantenía al individuo en estrecho contacto espiritual con los relatos ancestrales en que se contenía la enciclopedia. Es en este sentido en el que tal individuo sería considerado como hombre más cultivado, aunque careciese de talento creativo. Todo ello trajo como consecuencia general que se otorgara un gran valor a lo intelectual en las transacciones griegas, llegándose a la identificación entre inteligencia y poder (entendiendo por inteligencia, muy en concreto, una excelente memoria y un no menos excelente sentido del ritmo verbal). Ya se ha dicho, aunque no esté de más repetirlo en este punto, que tanto Hesíodo —cuando nos retrata al rey ejerciendo su control sobre una multitud confusa merced a la eficacia de sus decisiones épicas— como Homero —cuando nos habla de los jueces que dictan sentencias orales en el ágora, o de Aquiles, futuro caudillo educado en la oratoria eficaz— extraen sus rasgos de condiciones imperantes en la llamada edad oscura, pero que también son de aplicación al periodo inmediatamente posterior.

Esta unión natural entre la fuerza y cierto tipo de inteligencia acústica oral puede ponerse en contraste con la situación que se produce más adelante en la Europa de los señores feudales: auténticos brutos que no sabían leer ni escribir, pero cuyo gobierno se sostenía mientras tuvieran de su parte el necesario equipo de monjes o funcionarios que dominaran la tecnología esencial, necesaria para hacer efectiva la transmisión del poder. Parecida situación se dio en las autocracias del Cercano Oriente, con los que el sistema micénico hubo de de guardar similitud a este respecto. El rey tenía asimilados los mecanismos elementales del poder. Pero las ciclópeas edificaciones de que se rodeaba eran símbolo tanto de su aislamiento de la comunidad como de lo rudimentario de sus conceptos materiales. El eslabón perdido estaba en el escriba que tomaba nota de sus dictados, y a quien tal vez contemplara con desprecio. Pero en modo alguno podía el monarca pasarse sin el escriba. En pocas palabras: los mecanismos del poder se hallaban divididos y se repartían entre los hombres de mucho músculo y poca sesera, por una parte, y los hombres preparados para servirse de un sistema de escritura torpe y complicado, por otra.

En las primitivas *poleis* griegas no se daba tal escisión, porque lo impedía la total «oralidad» de la comunicación. No basta con blandir un

documento para dominar una multitud (a este respecto, es sintomático que todavía en tiempos de Aristófanes se considere inútil y risible la utilización de un documento con tal finalidad)[28]. Pero sí cabe pronunciar un discurso épico. No obstante, éste no pondrá verdaderamente en marcha a la multitud si no resulta fácil de memorizar, o si no contiene frases repetibles, que vayan luego de boca en boca. Esto es lo que Homero llama acaudillar las asambleas.

Así, pues, nada nos impide imaginar que el único y específico intelecto griego, cuyo origen o causa ha sumido en el desconcierto a todos los historiadores, recibió su primer impulso en comunidades donde la técnica oral de preservación de la comunicación daba poder y prestigio a los mejor dotados para la palabra. Con lo cual, la lucha por el poder —endémica entre todos los seres humanos— llegó a identificarse con la lucha intelectual, con la lucha por el conocimiento. El analfabetismo total de la Grecia homérica, lejos de constituir un inconveniente, constituyó el necesario medio de sustento para el desarrollo del genio griego.

Cabría argüir que la modalidad de comunicación tuvo un efecto claro en el campo de las artes visuales, y no *al revés*. En pintura, el estilo protogeométrico bien podría considerarse reflejo psicológico del duro aprendizaje de las pautas auditivas impuesto por la vida cotidiana y por las necesidades de la escucha. Los patrones de la *Ilíada* se han venido estudiando como si respondieran a una disposición visual, en clara contradicción con la premisa de que su composición fue de carácter oral; así, se ha pretendido compararlos con las composiciones geométricas de la cerámica[29]. ¿No sería más adecuado entenderlos como patrones ajustados a principios auditivos, donde se acude a la técnica del eco como procedimiento para reforzar la memoria? Si así fuera, la geometría visual del artista plástico constituiría reflejo de su instinto auditivo, transferido al ámbito de la visión, y no *al revés.*

Esta interpretación puede antojarse discutible, pero se ajusta perfectamente a un hecho probado: que el genio específico de los griegos fue, durante el periodo clásico, de carácter rítmico. Lo que denominados sentido griego de la belleza —en arquitectura, escultura, pintura y poesía— era, más que ninguna otra cosa, un sentido de la proporción elástica y fluida. Nos atrevemos a sugerir que esta facultad —que, hasta cierto punto, es atribuible a todas las razas— en el caso concreto de los griegos salió perfeccionada durante la Edad Oscura por un insólito grado de ejercitación en los ritmos verbales, musicales y acústicos. Fue el dominio generalizado de la plástica verbal —reforzado por los requerimientos de la memoria cultural— lo que condujo a los griegos al dominio de otros tipos de ritmo. Su supuesta desventaja en la lucha por la cultura —concretamente, su analfabetismo— constituyó de hecho su principal ventaja.

[1] Lord razona la posibilidad no de que «Homero» supiese leer y escribir, sino de que sus poemas fueran recogidos por un escriba (o escribas) en un texto que así ganara fijeza.

[2] Cf. M.I. Finley, cap. 1.

[3] Cf. Webster, capítulos 1-6, Page, ca. 5, Kirk «Dark Age», Phillips «A Suggestion».

[4] Ventris y Chadwick aportan los textos básicos.

[5] Webster, pp. 94-97, pasa revista a los descubrimientos de M. Leumann, *Homerische Woerter*, que indican el hecho de que ciertas palabras halladas en el actual texto homérico tienen origen en un proceso de «mala escucha» por parte de los aedos, ya por mala interpretación, ya por partición errónea de las palabras que oían, dando lugar a la formación de nuevos vocablos o analogías originadas en los errores auditivos. Hay particiones erróneas probadamente anteriores al período de migración, lo cual demuestra que nos hallamos ante una tradición oral cuya lengua era la misma en todas partes.

[6] Householder, en su muy útil análisis de los recursos comparativos de, respectivamente, los «silabarios puros», los «silabarios alfabéticos» (o «seudoalfabetos») y los alfabetos, calcula (p. 382) que una lengua «con 20 fonemas consonánticos, 5 vocales cortas y 5 largas», puede «representarse alfabéticamente con toda precisión por medio de 26 a 30 caracteres»; un silabario, en cambio, requeriría de 210 caracteres para alcanzar la misma precisión, o 90 si se admite cierto grado de ambigüedad. Pero basta con que en la lengua aparezcan unas cuantas «consonantes de final de sílaba» para que el inventario de 90 tenga que multiplicarse por dos o por tres. En la práctica, un sencillo silabario consonante-vocal puede escribirse por medio de 65 a 110 caracteres; la presencia de caracteres vocal-consonante elevaría el total a una cifra que «oscilaría entre los 140 y los 300 caracteres». No estoy enteramente de acuerdo con Householder cuando afirma que en el griego homérico el empleo del Lineal B —que cuenta con 80 signos— «no supondría ninguna ambigüedad de consideración»; pero, en todo caso, el número de caracteres requeridos es lo suficientemente grande como para impedir la posibilidad de que se imponga a un niño pequeño el trauma de tenérselos que aprender —lo cual bastaría para minimizar el hábito de lectura como reflejo automático a escala multitudinaria, haciendo compatible con nuestras hipótesis el hecho de saber leer y escribir (sobre el principio de acrofonía, esencial en la memorización del alfabeto, cf. Nilsson, «Uebernahme», p. 1035 ff.; la metodología oral aún sigue aportando una clave fundamental para poner en marcha los recursos de la alfabetización). Webster, p. 273, refiriéndose a un problema de menor alcance —el grado de competencia de los aedos—, argumenta que la capacidad de leer el lineal B debió de circunscribirse a los escribas y que fue el alfabeto lo que hizo factible que los aedos empezasen a leer los textos que recitaban. Según Webster, el alfabeto es condición necesaria para concebir la composición de la *Ilíada* y de la *Odisea* (Lord disiente en este punto), siendo a este respecto irrelevante la problemática pervivencia del Lineal B. Householder supone que el alfabeto no llegó a cuajar antes del 700 (supra, cap. 3, nota 4) y añade que el sistema semítico del que depende «puede denominarse alfabeto sin vocales, o silabario desvocalizado». (Esta última denominación se me antoja más exacta; es incorrecto, pues, afirmar —como hace Albright, p. 194— que los griegos «tomaron su alfabeto de los fenicios»: tomaron los signos del silabario, y con ellos inventaron el alfabeto.) Householder señala que este sistema semítico era una «simplificación demencial», fomentada por el hecho de que en las lenguas semíticas y hamíticas hay muchas palabras integradas exclusivamente por consonantes. En griego, el mismo sistema daría lugar a un «grado intolerable de ambigüedad». Podemos añadir, en el mismo sentido, que el grado de ambiüedad es ya considerable en las transliteraciones del hebreo que hay en el Nuevo Testamento, y que tal vez este factor haya contribuido a reducir la invención en dicho texto. Las partes más antiguas del Antiguo Testamento son fundamentalmente poéticas; incluso la prosa primitiva está «poetizada» y es repetitiva en su economía y en su temática.

A estas características —o a que no se desarrollasen las contrarias— contribuía quizá la ambigüedad de identificación que hay en el texto.

[7] En un volumen posterior analizaremos la ambivalente situación de Hesíodo —quien, trabajando con material oral, intenta sin embargo una organización subordinada a los recursos alfabéticos—. Cf. también infra, cap. 15.

[8] Cf. las muy pertinentes observaciones de Sterling Dow (p. 128) sobre la deuda contraída por la técnica del verso oral con la desaparición del Lineal B.

[9] Cf. Whitman, cap. 3: «Athens, 1200-700 B.C.».

[10] Hanfmann, pp. 4-5.

[11] Webster, pp. 267-68, llama la atención sobre la existencia evidente de un «muy generalizado orgullo de las cosas pretéritas», al cual hace remontar «la demanda de una vasta ilusión mitológica, localizable en todos los rincones del mundo griego, pero especialmente entre los jonios, con su muy antigua y muy mezclada ascendencia». Webster no llega tan lejos en su texto como yo en el mío, pero poco le falta.

[12] Y, de hecho, increíble parece a quienes ven en Homero el poeta de la élite contemporánea; así, Guthrie, p. 255, al señalar «la extraordinaria y hasta cierto punto artificial canonización de los poemas homéricos», añade que «éstos aún conservaban su influencia, al menos oficialmente, siglos después de que hubiera ***desaparecido*** la sociedad que les dio el ser, ***única*** para la cual tenían alguna relevancia» (las cursivas son mías).

[13] La tesis de que la épica, *en su forma actual*, constituye una *paideia* helénica, adecuada para la preservación y la transmisión oral, está en consonancia con la conclusión alcanzada por los expertos en métrica, para quienes el hexámetro dactílico es una invención métrica extremadamente formalizada y desde luego artificial, cuyos orígenes no pueden rastrearse con facilidad en los metros populares indoeuropeos ni en sus derivados dentro de la lírica griega. Hay que comprender que se trata de un instrumento muy extraño, reservado a la recitación de relatos, de proverbios o de elencos genealógicos. Estudios comparativos realizados por Meillet, Jakobson y Watkins (vid. Watkins, que reseña la bibliografía pertinente) han puesto de manifiesto, primero en el sánscrito, luego en el eslavo, y ahora en el celta, que los metros «épicos» de los indoeuropeos eran (y son) ritmos populares mucho más simples y libres (prototipo de los cuales podría ser, según Jakobson y Watkins, el paremíaco o proverbial). Como señala Watkins, esto, en principio, ya fue captado por Usener hace mucho tiempo. Watkins añade el ejemplo de Corinna, cuyo verso, según él, representa dicho prototipo: «La extensión, el tema y la fraseología denotan el carácter épico de este fragmento, en tanto que su relativa sencillez contrasta con la épica de Homero, más formal y, sobre todo, dotada de una línea métrica más larga y, sin duda, tomada en préstamo de alguna parte». Si, como creyó Meillet, el hexámetro dáctilo procede en efecto de alguna otra cultura egea, ¿cabe considerar que el préstamo represente una decisión guiada de modo inconsciente por consideraciones pedagógicas? ¿Es posible que cierto número de griegos micénicos se desplazaran hasta Creta para allí recibir una educación «superior» (cf. el mito de Teseo), aprendiendo de paso la convención enteramente teórica de que dos cortas equivalen a una larga? Más adelante, ¿fue esta experiencia adaptada al griego por los aedos griegos, para obtener un verso «arquetípico» de cantidad teóricamente fija, un instrumento parecido al canto llano medieval, válido para contener y preservar la poesía «arquetípica»? (Lorimer especula con la posibilidad de que los poetas griegos asistieran a muy refinadas interpretaciones, acompañadas de instrumentos de cuerda que impusieran su medida a las palabras.) Habida cuenta de que el trímetro yámbico de la tragedia adopta la misma convención, ¿cabe inferir que en él también se refleje la influencia de los ya mencionados motivos pedagógicos (sin duda inconscientes) que convirtieron el teatro ateniense en algo que Platón contempla como «suplemento educativo» a la épica, adecuado para la memorización formal y estable de las tradiciones y costumbres? (supra, cap. 3).

[14] Jaeger, *Paideia*, vol. I, caps. 2-3.

[15] Cf. *Las ranas* 1009: los poetas son admirados por su *νουθεσία*.

[16] *Odisea*, I.3.

[17] La práctica micénica (no obstante el lineal B) sería reflejo de la misma tecnología de formulación oral (infra, n. 20), pero los reyes y jueces de Homero no viven, a mi entender, tras murallas ciclópeas; están más cerca de su pueblo, y tienen que reforzar la sumisión por el poder de la palabra.

[18] Los poemas de Solón aquí aludidos son, según yo los veo, no una justificación retrospectiva de sus actos políticos (esta tradición procede de un entendimiento «literario» de la poesía), sino directrices, ordenanzas e informes hechos mientras aplicaba la política.

[19] El esquema que ofrezco en los dos párrafos siguientes (tratando de recoger el modo en que el catálogo homérico adoptó su forma y contenido actuales) está en consonancia, a mi entender, con la impresionante multitud de datos relativos al tema que Page recoge en su capítulo «The Homeric Description of Greece» (pp. 118-77), y también con buena parte de las conclusiones que él extrae, aunque no con todas. Así, cabe aceptar que los orígenes y las transmisiones fueron orales (aunque admitiendo la posible existencia independiente, durante ciertos periodos de tiempo, de una o varias listas paralelas en Lineal B), que los verbos usados probablemente señalan una lista original de preparativos para una expedición bélica, que la lista no es un catálogo topográfico, sino una «lista de participantes en una campaña militar» (con respecto a estas dos últimas cuestiones, vid. infra, cap. 10), que no debe tratarse por separado la lista troyana, que el original de ambas es micénico, que la transmisión ha dado lugar a que el original resultase contaminado por la nueva experiencia, conteniendo, por consiguiente, «atavismos del pasado micénico» (frase que Page no aplica sino a la parte troyana), que los navíos, en especial, son jónicos en su mayor parte o en su totalidad. No estoy seguro de que se pueda alegar origen beocio sólo por el hecho de que «una quinta parte de su extensión [de la lista] se consagra a Beocia o sus aledaños» (p. 125). Otras cuestiones encajan más estrictamente en la polémica sostenida por unitarios y separacionistas, de la cual debo decir que es lamentable que la controversia adquiriera forma y se endureciera antes de que los combatientes tuvieran ocasión de digerir del todo las consecuencias de los descubrimientos y de las conclusiones de Milman Parry. Los separacionistas, concretamente, llevaron adelante su campaña (con Page al frente y destacado) sobre la base de una confianza plena en las normas de la coherencia «literaria» —que de hecho corresponden a lo escrito, y no a lo oral—, y en unas nociones de «inserción» y de «adición» que son características de la composición documental (cf. las pertinentes observaciones de Lord, pp. 147-52, sobre las falacias del análisis «literario» de Homero). Dada la tenacidad conservadora característica de la comunicación preservada cuando la preservación se produce por medio de la memoria personal —donde debe econonomizarse el peso de todo nuevo conocimiento incorporado a la memoria y donde lo más apremiante es repetir, más que inventar—, dentro de la obra viva de un poeta oral son inevitables las contradicciones; de hecho, cuanto más acusado sea el «designio» que el poeta intente imponer al conjunto de la obra, más patentes resultarán las contradicciones (cf. también las explicaciones que para las faltas de consistencia temporales da Lorimer, pp. 476-9, siguiendo a Zielinski, y también infra, cap. 10, n. 27). Estos principios de interpretación son válidos para el catálogo, pero también para el resto de la *Ilíada*. A mi entender, en ella se produce un proceso de aumento y de concreción compatible con el proceso de la épica griega tal como lo reconstruyen Nilsson (cf. específicamente su sumario, p. 211) y Bowra; esta misma ley de «progresión oral» la haría yo extensible a la explicación del contexto del catálogo en la épica como conjunto. El catálogo no se conservó por separado, para luego insertarse en algún momento posterior, como pretende Page. Por el contrario, siempre estuvo presente, como parte del aparato pedagógico tradicional del «gran relato», parte a su vez de la enciclopedia oral griega; cf. también infra, cap. 10.

[20] Y de esta forma se habría propagado al resto de Grecia, por medio de heraldos o mensajeros, tal como se describe en Ilíada 11.769-81 (obsérvense en especial 11.770 y 781).

Como bien dice Webster (*Antiquity* 113, marzo 1955, p. 14), «los poetas, como hemos visto, tienen una relación estrecha con las tabletas; los heraldos asimismo proclamarían su contenido cuando se trataba de órdenes de operación, recogiendo quizá la información para su correspondiente registro. Los heraldos, a diferencia de los escribas y los poetas, aparecen en las tabletas. En mi opinión, hay que tener en cuenta la posibilidad de que los heraldos fueran los poetas y escribas de la edad micénica». La comparación que traza Webster (pp. 98-9) entre las tabletas de la «defensa costera» de Pilos y el catálogo homérico —no por especulativa menos interesante— lo lleva a concluir que «la forma común subyacente en todas las secciones es: Todos los moradores de Y, Z, etc., iban encabezados por A, y con él venían N navíos» (con respecto a esta forma vid. infra. cap. 10), y que un original de dicha forma común aparece en las tabletas, de modo que «resulta difícil negar que el catálogo de embarcaciones puede remontarse a una operación real, *integrada en la poesía micénica*». He puesto en cursiva las palabras por las que se presupone que la versión métrica surge de la escrita. De lo cual disiento o, mejor dicho, contra lo cual me gustaría argumentar que aunque pueda darse el caso de que los elementos de una orden operativa se pongan o se resuman por escrito, siempre será necesaria la versificación para que la orden se transmita de modo funcional a lo largo de una amplia extensión de territorio. Webster (p. 92), a propósito de los elementos métricos supuestamente existentes en el lineal B, observa que «la regla general parece haber sido que en sus comienzos las órdenes de operación se ajustaran a la métrica». Lo que yo propongo es que este principio se haga aplicable al original oral en todas *sus partes*.

21 La hipótesis de la guía de navegación ha sido sugerida o planteada por Leaf Allen Jacoby Burr (según cita de Page, pp. 166, en su intento de refutación); ¿pero era «micénica» o «jónica»? La fórmula por mí aplicada, como tantas otras cosas de este libro, debe mucho al sugerente análisis de la situación oral jónica llevado a cabo por Nilsson hace unos cincuenta años (*Rh. Mus.* 1905). Page *loc. cit.* se expresa al parecer con incredulidad: «¿Está diciéndosenos en serio que los marineros, quienesquiera que fuesen, ponían en verso los principios de la navegación?» La respuesta es: no se les ofrecía ninguna otra elección; pero hay que tener en cuenta, también, que en condiciones rigurosamente orales no cabía la posibilidad de que se pusiera en circulación un poema enteramente actualizado, fuera cual fuese su contenido. Por razones de eficacia mnemotécnica, la educación oral tenía que ser intensamente conservadora. No había posibilidad alguna de que surgiera un poema «nuevo».

22 Infra, cap. 10.

23 *Las nubes* 964, *Teogonía* 95.

24 Cf. el *Index* de Powell.

25 *Ilíada* 22490 ss.; cf. la probable puesta en escena del *Daitaleis* de Aristófanes.

26 Cf. Píndaro, *Nemeas* 2.1. ss.

27 Wade-Gery, pp. 14-18, y Webster, p. 270, quien da referencias del coro mesenio enviado al festival de Delos en el siglo VIII. Lord no cree que el hecho de representarse en los festivales pudieran tener gran influencia en la *extensión* de los poemas homéricos. [Panionion: Punto en que se celebraba el festival común de las 12 ciudades jónicas. Nota del traductor.]

28 Supra, cap. 3, n. 14.

29 Cf. Whitman, cap. 5.

CAPÍTULO VIII

La mentalidad homérica

La experiencia poética —su ritmo, sus imágenes, su lenguaje— ha sido objeto de muy especial consideración en el occidente europeo. Visto en relación con las tareas cotidianas, el ánimo poético es de carácter esotérico y requiere de cultivo artificial. Contra él pesa la secular situación cultural, consistente en las formas mentales y en el lenguaje verbal empleado en los asuntos de la vida diaria, en todos los tipos de «negocio». Lo poético y lo prosaico vienen a excluirse mutuamente, en cuanto modos de expresión personal. El primero es recreo o inspiración; el segundo, acción. Nadie se arranca por versos para regañar a un niño, ni para dictar una carta o contar un chiste, ni mucho menos para dar una orden o transmitir instrucciones.

Pero bien podía suceder tal cosa en la situación en que se encontraba Grecia durante el periodo no alfabetizado. O, por lo menos, puede afirmarse que la distancia entre lo poético y lo prosaico no era tan grande como ahora se nos antoja. La memoria popular estaba poetizada en su integridad, y este hecho ejercía un control constante sobre los modos de expresión utilizados en el lenguaje coloquial. De ello resultaba algo más profundo que el simple rebuscamiento o preciosismo del lenguaje verbal (según nuestro modo de entender ambos conceptos). Las consecuencias de esta situación penetran en el problema del carácter de la propia consciencia griega en un determinado periodo histórico, de la clase de ideas que un griego podía o no podía tener en la cabeza. La mentalidad homérica era, al parecer, algo muy semejante a una mentalidad total.

La cuestión puede exponerse del modo siguiente. En toda cultura podemos distinguir dos áreas de comunicación: *a)* la coloquial y efímera, propia de las tareas cotidianas; *b)* la preservada o significativa, que en nuestra cultura equivale a «literatura», entendiendo el vocablo no en su sentido esotérico, sino para describir el ámbito de la experiencia preservada en los libros y escritos de toda clase, donde se conserva el ethos y la tecnología propios de una cultura. Tendemos a dar por supuesto que el área *(a)* es la básica, porque es el habla común de los hombres, de la cual procedería la *(b)* por derivación. Pero la relación también puede establecerse en sentido contrario. El lenguaje y el contenido del área *(b)*, la palabra

preservada, establecen los límites dentro de los cuales puede expresarse la palabra efímera. Porque en el área *(b)* hallamos el máximo refinamiento de que es capaz una determinada época. Dicho de otro modo: los libros y su tradición de cultura alfabética fijan las formas mentales de esa cultura, limitándolas o ensanchándolas. Ejemplos de esta ley podrían ser la escolástica medieval, por una parte, y el moderno pensamiento científico, por otra.

Dentro de una cultura oral, la comunicación permanente o preservada se representa única y exclusivamente por medio de la saga y sus congéneres. Ellos suponen el grado máximo de refinamiento. Homero, lejos de ser «especial», encarna la mentalidad dominante. No hay por qué suponer que el lenguaje coloquial de su época, que no conocemos, representara un margen más amplio de expresión y de ideas, dentro del cual —sobre una especial base «poética»— se formara la visión homérica del mundo. Muy al contrario: sólo en el lenguaje preservado y significativo, dotado de vida propia, alcanzará su máximo posible el significado de una determinada mentalidad cultural. La épica, a pesar de su vocabulario ligeramente esotérico (mejor dicho: gracias a ese vocabulario), representaba el habla significativa, y no tenía competencia en la prosa. Así, pues, podría afirmarse que la mentalidad homérica era la mentalidad general.

Ni que decir tiene que esto último no puede documentarse en los tiempos de Homero, que no conocían la escritura, pero quizá podamos ilustrarlo de modo indirecto si acudimos a las culturas prehoméricas del Cercano Oriente, donde sí existían sistemas de escritura. Sus silabarios resultaban demasiado torpes y ambiguos[1] como para poder utilizarse con fluidez o dar lugar a la propagación de la escritura. De ahí que su lenguaje, carente de fuerza para modificar el lenguaje general de la comunicación oral, se viera por el contrario obligado a reproducir éste; y, de hecho, en las transcripciones de que estamos hablando observamos destellos del habla secular —que en una situación no alfabetizada, como la griega, sólo podría preservarse si se integraba en el poema épico.

Las tabletas halladas en Knosos y en Pilos representan comunicaciones de las culturas micénico-cretense y micénica. Una vez descifradas, parecen indicar que en las cortes de los reyes grecohablantes se podían encomendar a la escritura no sólo los inventarios de bienes o cosas, sino también las directrices de orden práctico. En estas últimas, los especialistas han discernido la presencia de un lenguaje rítmico griego[2]. Si están en lo cierto, cabe concluir que las directrices se moldeaban en el oído, no en la visión. Se les daba forma oral con objeto de que se memorizasen y de que se transmitiesen verbalmente, lo cual no excluye que alguien, en algún momento, las pusiera también por escrito. Su composición se atiene a las leyes auditivas, mientras que lo escrito —en lugar de emplearse para crear las posibilidades de la prosa— queda al servicio de la técnica oral dominante.

Hay un ejemplo no tan discutible. Cabría esperar que el lenguaje de la correspondencia real conservada en las tabletas de Asiria y de Ugarit fuera prosaico, puesto que su preservación y transmisión están garantizadas por la existencia de una tableta visible —de algo que, a fin de cuentas, puede llevarse de un lado a otro. En este caso, no es necesario apelar a la memoria para hacer efectiva la técnica de comunicación.

No obstante, en dichas cartas tropezamos una y otra vez no sólo con los ritmos del habla poética, sino también con los conocidos mecanismos formularios de la técnica oral —la forma circular, la repetición con intercambio de los hablantes y otros procedimientos que, en el fondo, vienen todos a utilizar el principio del eco[3]. Los historiadores, dejándose llevar inconscientemente por los hábitos mentales modernos, han llegado a la conclusión de que todo ello constituye un estilo epistolar de carácter ceremonioso, cuyos ritmos tuvieron influencia sobre la poesía —entendiendo por poesía, en este caso, la épica, que también se recoge en las mismas tabletas y en la que se detectan similares efectos métricos[4]. Lo cual es invertir por completo la cadena causal. Toda la comunicación preservada, en esta cultura, se formaba oralmente; si llegaba a escribirse, era sencillamente porque el instrumento de la escritura se ponía al servicio de la tarea de preservar para los ojos lo que previamente se había conformado para su preservación oral.

La cuestión es de cardinal importancia para entender la marcha de las letras griegas a partir de Homero. Como método para la preservación de una comunicación fluida, el alfabeto dio cumplidas pruebas de ser mucho más poderoso y eficaz que los silabarios. Hacia el siglo IV su triunfo era ya casi completo, lo que quiere decir que el propósito funcional que estaba en el origen del estilo poético empezaba a quedarse anticuado. Ya no hacía falta acudir a él para garantizar la supervivencia de lo expresado. No obstante, a pesar de toda su eficacia, el triunfo funcional del alfabeto se produjo con lentitud. Hasta Eurípides (como ya hemos indicado con anterioridad) su empleo se limitaba, sobre todo (aparte, claro está, de las inscripciones), a la transcripción de comunicación previamente compuesta no para la vista, sino para el oído, para la recitación más que para la lectura. Los escritores griegos, digámoslo otra vez, permanecieron bajo el control de sus oyentes. De ahí que casi todos ellos sean poetas, y muy especiales. ¿Vale la pena añadir que los poetas que siguieron componiendo hasta pasados los ochenta años de edad mal podían haber sido escritores[5], porque no se conocían las lentes de corrección? Lo probable es que siempre dictaran su obra a los amanuenses.

Siempre que la mentalidad moderna trata de asimilar la griega clásica y arcaica acaba por tropezar con este obstáculo para la comprensión, invirtiendo las prioridades de causa y efecto. Así, las instrucciones de navegación del Canto I de la *Ilíada*, a las que ya nos hemos referido aquí como ejemplo de *paideia* preservada por medios rítmicos, se han tomado

por versión métrica de algún original lacónico y en prosa[6]; esto es: según nuestro modo de ver las cosas, el original, para ser funcional tuvo que redactarse primero en prosa, siendo luego objeto de una adaptación a los fines específicos de la poesía. Con ello interpretamos la cultura homérica según los términos de nuestra propia cultura, poniendo aquélla cabeza abajo. En la cultura homérica no hubo originales en prosa. Las instrucciones o directrices de cualquier género tenían que ponerse en verso, o no valían. Hasta los catálogos de armamento habían de ser rítmicos en su concepción y substancia originales.

En resumen: toda comunicación que tuviera algún significado, sin excepción alguna, había de cumplir con las normas psicológicas de la diosa Mnemósine. Esto nos lleva a sugerir que, en principio, Homero y Hesíodo no deberían ser considerados «poetas» —en nuestro muy preciado sentido del término—, sino representantes de un estado total de la mente griega. Con su estilo formular y su imaginería visual, etcétera, no estaban expresándose como personas pertenecientes a una clase especial, inspiradas y «dotadas», sino hablando en el único lenguaje de que su cultura era capaz. Parecido ejemplo hallamos en un incidente registrado durante la campaña de Galípolis, en 1914-15. Una serie de nutridos ataques de los turcos contra las posiciones aliadas no había hecho sino provocar una enorme matanza. Tanto por desfallecimiento del ánimo como por necesidades sanitarias, ambas partes se vieron forzadas a negociar una tregua que les permitiese enterrar a los muertos. El acuerdo sólo pudo cumplirse en muy tensas condiciones psicológicas. Bajo la atenta mirada de los oficiales, mientras los centinelas permanecían con el dedo en el disparador, amigos y enemigos se encontraron en tierra de nadie. A medida que la penosa tarea se llevaba adelante, bajo el sol abrasador y soportando una increíble pestilencia, la tensión existente entre los soldados se fue relajando un poco; y así, cuando llegó a su término la operación —controlada hasta la décima de segundo—, entre ambas partes, antes de reanudar las hostilidades, hubo un intercambio de parabienes y despedidas:

> A las cuatro en punto, los turcos que había en las proximidades del puesto de Quinn fueron a que Herbert les diese las últimas órdenes, porque no había ninguno de sus oficiales a la vista. Herbert, en primer lugar, hizo que los zapadores regresasen a sus trincheras; luego, a las cuatro y siete minutos, retiró a los portadores de la bandera blanca. En seguida se acercó a las trincheras turcas, para despedirse. Cuando hizo notar a los soldados enemigos la probabilidad de que fuesen ellos mismos quienes le pegasen un tiro al día siguiente, éstos replicaron, en horrorizado coro: —¡Dios no lo quiera! Habiéndose percatado de la presencia de Herbert, un grupo de soldados autralianos se acercó a los turcos para darles un apretón de mano y despedirse: —Hasta la vista, camarada. Buena suerte. Los turcos replicaron con un proverbio suyo: —«Que vayas con la sonrisa y que con ella nos vuelvas»[7].

De manera que aquí tenemos frente a frente, en un momento de crisis, una civilización alfabetizada y otra a medio alfabetizar. Cada una de ellas, por efecto de la tensión, acude a su lenguaje comunicativo básico. Una se expresa mediante la prosa lacónica e informal; la otra se acoge a la rítmica y al paralelismo de la fórmula amoldada y conservada.

No se trata de una mera confrontación de frases hechas, inglesas y turcas. De hecho, los británicos se las estaban viendo con una mentalidad extranjera, pero igualmente eficaz para sus propios fines prácticos. Hay que suponer que —puestos en situación similar— los hijos de la moderna Turquía, ya alfabetizada, no reaccionarían como lo hicieron sus padres en aquella tarde de mayo de 1915. Las culturas alfabetizadas, al contactar con las pautas de comportamiento de las culturas no alfabetizadas, tienden a menospreciar su eficacia. En la recién mencionada campaña, los soldados turcos entraban en batalla contando con el ánimo y las exhortaciones de sus imanes, desde sus propias trincheras. Al principio, sus oponentes británicos consideraron que todo aquello era un estorbo para la eficacia bélica, una especie de rémora basada en la superstición. Pronto se desengañaron. De hecho, se trataba de una aplicación funcional de las técnicas orales para el mantenimiento de la moral y la disciplina en una tropa que no sabía leer ni escribir.

Los modos bélicos traen a la superficie los mecanismos esenciales de todo complejo cultural. La cadena de mando —que en la vida civil permanece siempre bajo tierra, manteniendo unida la sociedad— manifiesta sus formas esenciales durante la guerra. T.E. Lawrence, al describir la preparación de una fuerza expedicionaria de guerreros árabes, tomó nota de que los hombres formaban improvisando versos, y de que la marcha se organizaba según determinados ritmos[8]. Los árabes no se comportaban de tal guisa porque fueran especialmente adictos al heroísmo: no tenían nada de eso que nosotros llamamos «homérico» y que en realidad no es sino romántico; pero sí que se comportaban de modo homérico, en cuanto a la necesidad funcional. Esta cultura, a diferencia de las balcánicas, sí que podía calificarse de rigurosamente analfabeta. En ella, el estilo épico constituía una necesidad de gobierno, no un simple medio de esparcimiento. Lawrence también da fe de que el sistema de enseñanza estaba centrado en torno a la fogata, que era donde se adquiría la facultad para la épica[9]. Es de suponer que todos estos mecanismos vayan desapareciendo según se extiende el alfabeto por la Arabia Deserta. No sobrevivirán más que unos cuantos compositores de baladas, desconectados de toda relación funcional con su comunidad, esperando la llegada de los amantes de las cosas antiguas —que recogerán sus canciones en el convencimiento de que estar trabajando con materiales verdaderamente homéricos.

En las culturas no alfabéticas, puede considerarse que la enseñanza estriba en dotar a la comunidad entera de una mentalidad formularia. Para cumplir con esta tarea se acudía a las epopeyas tribales, utilizándolas como

paradigma. Naturalmente, en las epopeyas se acentúa el estilo. Hay en su lenguaje un virtuosismo que no dejaría de reflejarse en el trato privado, pero a un nivel artístico más elemental. Los aedos tendrían que ser un individuos dotados de excelente memoria, como también, seguramente, los reyes y los jueces. Tal facultad implicaba de modo automático un excelente sentido del ritmo, dado que en éste se conservaban las palabras. La excelencia en la memoria y en el sentido del ritmo vendría acompañada de un extremado virtuosismo en el manejo de las fórmulas.

La gente del pueblo, dotada de inferior capacidad memorística, se daría por satisfecha con un lenguaje más simple y menos elaborado. Pero toda la comunidad, desde el aedo y rey hasta el más humilde de los campesinos, estaba en comunicación con la psicología de la memoria.

Mediante una sola epopeya se podía recordar toda un área de la historia y de las costumbres. Dentro de cada pueblo, los cabecillas serían capaces de repetirla entera, mientras que los campesinos sólo la retendrían en parte. Pero todos estaban condicionados para responder a las directrices formularias (una orden militar, pongamos por caso, o la fijación de tributo local) en que se evocase o imitara el estilo épico. Lo cual es tanto como decir que el poeta —y más concretamente el poeta épico— ejercía un cierto control cultural sobre su comunidad (lo cual es francamente inimaginable en la presente condición de la literatura, donde la poesía ya no forma parte de la vida cotidiana). El lenguaje épico del poeta vendría a constituir una especie de lenguaje de la cultura, marco de referencia y norma expresiva a que habían de atenerse todos los miembros de la comunidad, cada uno según le correspondiera. En nuestra cultura de escritores y lectores, el corpus presente de la literatura en prosa desempeña esta misma función con respecto a los miembros no literarios del grupo. Estos poseerán hábitos lingüísticos más o menos amplios y cultivados, pero siempre relacionados con la literatura escrita. Una autoridad en la materia describe el fenómeno en los términos siguientes:

> Más importancia que la propia escritura tiene la tradición escrita. En un lenguaje cultural, ésta se aplica en todos los niveles, dictando palabras, formaciones y giros, e introduciendo constantemente en la lengua hablada los ecos de la erudición, la iglesia y las profesiones instruidas y técnicas... el lenguaje cultural será objeto de esta influencia en todos y cada uno de sus componentes; en la fonética, por la introducción de palabras extranjeras, pronunciadas con sonidos extranjeros; en la morfología y la sintaxis, por el mantenimiento o recuperación de mecanismos tomados de la literatura. El problema del estilo, en su conjunto, está afectado de modo vital por la relación entre la tradición escrita y la lengua hablada... la cita, la frase hecha, la expresión técnica y, en general, las construcciones formadas a partir de la lengua escrita, constituyen fenómeno cotidiano en los lenguajes de este tipo. De hecho, no incurriremos en exageración alguna si afirmamos que los recursos

literarios son como un cheque en blanco que el hablante, al hablar, puede extender a su favor sin límite de cantidad[10].

Tal como se emplea en este párrafo, la expresión «lenguaje cultural» ha de restringirse a las lenguas que poseen literatura escrita. Llevando la teoría un paso más adelante, puede afirmarse que en una sociedad de preservación oral será por tanto la épica quien aporte lo más importante del lenguaje cultural. A este respecto, la importancia de su papel dependerá del grado de virtuosismo empleado en otorgar al lenguaje su capacidad de superviviencia. Cuanto mejor urdidos estén y más elaborados sean los mecanismo empleados, más larga vida poseerá el lenguaje así formado. Si, en la cultura moderna, la literatura escrita consigue ejercer sobre el idioma común el dominio indirecto a que hace referencia el texto que acabamos de citar, es porque la primera posee una vida más dilatada que el segundo. En cierto sentido, puede afirmarse que la literatura escrita ha descubierto el modo de inmortalizar la palabra, o por lo menos de hacerla perdurar mientras puedan conservarse, copiarse y repetirse sin modificación los signos inscritos en la página (esto es: teóricamente, para siempre). Así, pues, cuando leemos se nos está recordando constantemente que la palabra escrita es más honrosa que nuestro modo de hablar, lo que nos lleva de modo inconsciente a aceptarla como paradigma de uso —modelo al que esperamos acercarnos, sin alcanzarlo nunca—.

Los poemas épicos de Homero integraban un corpus de escritura invisible, impresa en la mente de la comunidad. Representaban el monopolio del lenguaje cultural ejercido por la técnica épica. Control que, para ser efectivo, había de venir asociado a la interpretación funcional o representación del texto. El hecho de que la lengua homérica no fuese la vernacular no hacía sino incrementar su capacidad de control. El momento y las condiciones exactas en que se alejaron los vernaculares griegos están aún por dilucidar. Pero durante los periodos arcaico y clásico las cosas se seguían diciendo y se seguían pensando al modo de Homero. Era algo más que un estilo poético; era un estilo internacional, una forma superior de comunicación.

El control del estilo a que se atiene el habla de un pueblo, aunque sea indirecto, implica también el control de su modo de pensar. Las dos tecnologías para la conservación de la comunicación conocidas por el hombre (el estilo poético, con su aparato auditivo, y el estilo prosaico, con su aparato visual y material), cada uno en su ámbito, controlan también el contenido de lo comunicable. Una modificación en las condiciones imperantes puede dar lugar a un cambio paralelo en el ajuste entre lenguaje y experiencia, haciendo que éste se verifique según normas sintácticas y palabras distintas; en tal caso, también la experiencia puede resultar modificada. Ello es tanto como afirmar que las pautas del pensamiento humano han fluido, a lo largo de la Historia, por dos cauces

distintos: el oral y el escrito. Todavía no hemos dicho en qué nos basamos para defender este supuesto. Pero, volviendo a Platón, parece que él, al menos, sí que estaba convencido del control que poetas y poesía ejercieron no sólo sobre el habla de los griegos, sino también sobre su mente y su consciencia. Un control que, según lo entiende y describe Platón, fue de fundamental importancia y, además, gozó de carácter monopolístico. Todo ello coincide con nuestro análisis de la situación del poeta en la Edad Oscura griega. Si Platón está en lo cierto, el mismo estado de cosas perduró virtualmente durante toda la existencia de la Grecia clásica.

[1] Supra, cap. 7, n. 6.

[2] A este respecto, cf. Webster, p. 92: los encabezamientos de las tres tabletas de lineal B que contienen órdenes (una de Knossos y dos de Pilos) pueden considerarse dos de ellos como paremíacos y el otro como hemiepes; lo cual, según Webster (supra, cap. 7, n. 20), lleva a que los consideremos introducciones métricas a las órdenes propiamente dichas (¿podrían los paremíacos *indicar* que ciertos ritmos populares indoeuropeos se utilizaron antes de la adquisición del hexámetro «egeo»? Supra, cap. 7, n. 13). A ello se opone Page, p. 211, n. 73 (donde no se ocupa sino de los hemiepos procedentes de Pilos), sobre la base de que el caso es accidental. Y trae a colación su propio repertorio de hexámetros sacados de Demóstenes. El argumento no es del todo honrado, porque a) como el propio Page señala, los hábitos estilísticos de Demóstenes se prestan al hexámetro accidental; b) en cualquier texto de prosa griega que sea lo suficientemente extenso se podrá apreciar cierta proporción de hexámetros accidentales —como también admite el propio Page—; c) el contenido de las tabletas, compuestas en su mayor parte por inventarios, es *por sí mismo* hostil al accidente métrico, dando por supuestos los hábitos de una cultura literaria, de modo que difícilmente serán de aplicación las comparaciones con la literatura griega; y d) de cualquier modo, los metros discernibles no parecen ser hexámetros.

[3] Webster, pp. 71-72, aduciendo un ejemplo de Mari y otro de Ugarit. En la p. 77 señala las fuertes indicaciones que hay en el sentido de que los poetas del Cercano Oriente dictaban sus obras, pero no eran escribas.

[4] Webster, p. 74: «Así, el poeta, como el redactor de cartas, disponía de un patrón para iniciar sus composiciones»; p. 90: «la correspondencia tenía sus formas establecidas, que en buena parte fueron adoptadas como tales en el lenguaje de la poesía». La razón última de tales patrones o formas estaba para Webster en el ceremonial cortesano: p. 76: «tales obligaciones proceden en última instancia de la corte real», mientras que su origen (pp. 133, 183) estaba en las «fórmulas de la correspondencia real» y en «las maneras de la corte». Dicho en pocas palabras, lo que Webster atribuye a un entramado social, a mí se me antoja más fundamentalmente adscribible a una situación tecnológica, aunque, claro está, ambos supuestos guarden relación. Señalo en este punto la deuda que tengo contraída con los capítulos tercero y cuarto del libro de Webster, donde —sin dejar de señalar, lo mismo que yo, las correspondencias de contenido entre la mitología griega y las cercano-orientales— lleva adelante la más fundamental tarea de llamar la atención sobre los paralelismos de estilo, modo, habla, situación, repetición temática, etc. También me ha iluminado en gran medida su reconstrucción de la vida griega durante las migraciones y después de ellas.

[5] Por muy diferentes de los actuales que fueran los regímenes alimenticios de la antigüedad, nunca llegarían —en opinión de los oculistas— a eliminar la pérdida de capacidad visual.

[6] Richardson, p. 55, trata de distinguir entre las listas que en su opinión procedían de «apuntes escritos» y las que «proclaman con toda claridad la intervención del poeta». La distinción se apoya en la ausencia de «adjetivos descriptivos» en un pasaje como el ritual de sacrificio del verso 7 (supra, cap. 4, n. 28). Pero la distinción falla cuando la aplicamos a los pasajes sobre navegación o incluso a las escenas de investidura de armas, ambos citados por Richardson (cf. p. 68, n. 1) y, según él, tomados de listas escritas o de órdenes operativas también escritas. Como bien indica Armstrong (pp. 341 ff.), estas últimas, a pesar de la repetición formular, se aplican de modo distinto según sea el contexto. Sobre el hábito homérico de catalogar «dando primero el nombre general o colectivo, viniendo a continuación las subclases específicas, yuxtapuestas en el verso siguiente» (Richardson, p. 51), cf. infra, cap. 15, n. 44.

[7] Alan Moorehead, *Gallipoli*, p. 188.
[8] *Seven Pillars of Wisdom*, p. 153.
[9] *Op. cit.* p. 206; cf. pp. 128, 160, 210, 219.
[10] Citado por Messing, p. 6.

CAPÍTULO IX

Psicología de la recitación poética

Los románticos trataron de resucitar la noción del poeta como profeta y visionario, poseído por una visión única de la realidad y por una percepción, igualmente única, de lo temporal. El concepto que de tales facultades se tenía entonces era, sin embargo, completamente opuesto al modo en que las representa el poeta homérico: los románticos las dirigían hacia lo alto, en lugar de extenderlas horizontalmente; las aplicaban a la aspiración, no a la formación. El motivo de que el poeta homérico controlase la cultura en que vivía era muy simple: su poesía se había trocado no sólo en expresión de las cosas importantes, sino también en su única versión autorizada. Era éste un extremo que el poeta no necesitaba demostrar, que formaba parte de los hechos aceptados, tanto por él mismo como por su comunidad, sin más reflexión ni análisis.

Pero este contenido de la expresión poética no podía hacerse público ni comunicarse más que por medio de la recitación —y el poeta, en este punto, sí que era plenamente consciente de su virtuosismo. Puede no haber comprendido en todos los casos el significado cultural de lo que conservaba en sus palabras; pero era perfectamente consciente de las técnicas a que apelaba para proveer a la fijación de la memoria. Todos y cada uno de los miembros del gremio poético participaban de esta función enciclopédica, aunque los métodos empleados para imponerse al público fueran personales de cada poeta. Los métodos constituían una experiencia que para el poeta era de carácter inmediato, pero que no le pertenecía en exclusiva, que tenía que hacerse igualmente personal para quienes escuchaban.

Para controlar la memoria colectiva de la sociedad, el poeta tenía que acceder al control de la memoria personal de seres humanos de carne y hueso[1]. Esto, en la práctica, venía a convertir su poesía en un mecanismo de poder, concretamente de poder personal. El poeta era portavoz de la Musa, nieto de la diosa Mnemósine, cuyas facultades ejercía. Pero ¿qué recursos psicológicos tenía a su alcance para hacer efectivas tales facultades, y no en cualquier momento, sino precisamente en el transcurso de la recitación? Para que pudiera establecerse una relación entre el poeta y la memoria individual de un miembro del grupo, era indispensable la

presencia audible y visual. La relación tenía que plantearse y sostenerse durante el transcurso de una recitación oral.

De ahí, sin duda, que Platón —cuando pasa revista al comportamiento de los poetas y de la poesía— se interese tanto en las condiciones de la recitación poética ante el público; y ello hasta tal punto, que cuando trata de analizar el contenido de la poesía le resulta difícil distinguir entre las cuestiones de fondo y los efectos psicológicos de la recitación y su correspondiente escucha. A ojos de Platón, lo que el poeta decía era importante, incluso peligroso; pero no tanto, no tan importante ni tan peligroso como el modo en que lo decía y lo manipulaba.

Tal como los aedos la ponían en práctica, la técnica de la memorización puede resultarnos muy poco familiar, porque hace mucho que nos venimos desenvolviendo sin ella. Excepción hecha de los rituales eclesiásticos —donde la congregación puede verse invitada a dar la réplica al sacerdote, repitiendo lo que éste dice—, lo que ahora confiamos a la memoria, cuando confiamos algo, procede siempre de una lectura hecha por nosotros mismos, y no de palabras escuchadas a alguien que nos las lee. Ello implica un complicado procedimiento por el cual empezamos utilizando el órgano de la visión para identificar una serie de signos impresos. Símbolos que, como tales, carecen de todo poder sobre nosotros: son mudos e inanimados. A continuación pasamos a la fase siguiente, que puede consistir en una o dos actividades, o en la combinación de ambas: podemos evocar nuestra visión de dichos símbolos, para volver a verlos en el mismo orden cuando cerramos los ojos, o podemos traducirlos a sonidos —y, a tal efecto, nos veremos obligados a musitar o recitar «para nosotros mismos». Este acto de traducción, combinado con lo solitario de la actividad, significa que para fijar algo en nuestra memoria acudimos única y exclusivamente a nuestras propias energías psíquicas.

La memorización oral, por su parte, permite que el oyente ahorre una gran cantidad de energía personal. Los sonidos, tal como los expresaba el poeta, poseían ya su propia vida, sin que hubiera necesidad de traducir el mensaje ocular a mensaje auditivo. La actividad de los oyentes se limitaba a la imitación directa, del modo menos complicado posible. Hoy en día, para memorizar algo hay que acudir al autohipnotismo. Los oyentes homéricos se sometían gustosamente al hipnotismo ajeno. La situación más comparable a la griega vendría a ser, en nuestra cultura moderna, el efecto que tienen en la memoria popular los versos contenidos en melodías que, grabadas y reproducidas por medios mecánicos, llegan a hacerse populares. A este respecto, el jazz y otros ritmos de baile suponen la más cercana de las analogías, porque suelen venir asociados a palabras que luego se recuerdan.

Tratemos de penetrar en este mecanismo, para analizarlo un poco más de cerca. Memorizar algo viene a ser como levantar un peso y transportarlo:

hace falta energía física. La memorización, en su forma más fácil y menos esforzada, se apoya en la pura y simple repetición:

> Héctor ha muerto, Héctor ha muerto.

Esto, a pesar de su sencillez, ya significa un desgaste energético. Si introducimos una variante formularia del orden en que se expresan las palabras, sin por ello cambiar éstas ni su significado, haremos que el esfuerzo necesario resulte ligeramente mayor:

> Héctor ha muerto, Héctor en verdad ha muerto.

Luego, la mente, extremando su osadía, se arriesga a cargar con un nuevo peso, conservando la misma imagen esencial —ha muerto un hombre y ese hombre es Héctor—, pero observándola en sus distintos aspectos o de modos ligeramente diferentes, mediante el empleo de palabras y modos sintácticos que no alteran la situación esencial, sino que la redefinen:

> Héctor ha muerto, Héctor ha caído. Aquiles, en efecto, lo mató. Héctor ha sido derrotado, Héctor ha muerto.

Estos procedimientos pueden irse llevando cada vez más lejos, hasta el extremado virtuosismo que alcanzan en las epopeyas homéricas. No obstante, el principio básico acaba de quedar expuesto, y puede decirse, en términos abstractos, que estriba en la variación dentro de la identidad. La mente concentra de continuo su atención en dos planos distintos: por un lado, el mantenimiento de una identidad; por otro, la creación de espacio para que sea posible la diferencia, dentro de dicha identidad.

Hasta ahora, nuestros ejemplos han consistido en la repetición de palabras con repetición de significados, o imágenes mentales recurrentes. Pero veamos ahora el modo en que el hablante establece un sistema paralelo de repetición, aplicable únicamente al sonido, sin referencia al significado[2]. De él resultará el esquema rítmico, que posee dos unidades de repetición: el pie o compás y el verso. En el hexámetro dactílico, teóricamente ambos podrían ser repetición de su predecesor, la analogía métrica de:

> Héctor ha muerto, Héctor ha muerto.

Pero, también aquí, lo que se busca y practica es la variación en la identidad, aunque dentro de muy estrechos límites. La métrica admite que un pie venga seguido por una variante de sí mismo; pero no hay más que una variante permisible. También está tolerado que esta variación se produzca de modo irregular. Lo cual resulta más osado —pues con tal

licencia se quiebra el ritmo de la repetición uniforme—, pero tampoco va demasiado lejos en la osadía. El metro se reparte entre versos de longitud temporal constante, que vienen a ser como lentas ondulaciones regulares, compuestas a su vez, cada una de ellas, según un patrón interno marcado por dos longitudes de onda diferentes. El efecto métrico es, también, una variación dentro de la identidad: la memoria rítmica está repitiéndose constantemente.

El patrón métrico —que en sí mismo es inocente de toda expresión de significado[3]— se une luego a las fórmulas verbales que expresan significado. ¿Cómo viene a consumarse tal matrimonio? Nada nos impide abstraer el proceso, identificando a sus dos partícipes, pero la operación original se llevó a cabo sin el beneficio de dicha abstracción y sin que los participantes llegaran siquiera a ser identificados de modo individual. Todo el lenguaje procede de una serie de reflejos corporales. El lenguaje métrico surge cuando estos mismos reflejos se van produciendo según patrones especiales, mientras todos los restantes reflejos entran en funcionamiento en paralelo. «Héctor ha muerto» es una fracción de lenguaje que se articula por mediación de un complejo juego de movimientos en que toman parte los pulmones, la laringe, la lengua, los labios y los dientes —que han de combinar su operación, todos ellos, de un modo muy sutil pero inconsciente, adaptándose con toda exactitud a un determinado patrón. Basta con repetir la frase para que quede marcado un ritmo. No obstante, los ritmos consistentes en la repetición sostenida de un grupo de palabras no permiten la inclusión de nuevas frases. De modo que la carga principal de la repetición pura y simple —que la memoria necesita como estímulo— se tranfiere a un patrón métrico carente de significado propio, pero que se adhiere con tenacidad a la memoria; lo cual hará posible el añadido de nuevas frases, con tal que encajen en el patrón acústico. Así, las posibles combinaciones de movimientos efectuados por los pulmones, la laringe, la lengua, los labios y los dientes se ven seriamente restringidas, al igual que las posibles combinaciones de palabras y frases habladas. Los requisitos de la memoria se cumplen de manera elemental mediante la práctica de una estricta economía de posibles combinaciones de reflejos. Hay una pléyade de cosas que en modo alguno pueden expresarse en lenguaje métrico —de lo cual resulta que tampoco podrán pensarse.

Los mencionados reflejos son actos corporales: constituyen un modo especial de comportarse, donde el carácter repetitivo de la acción se ajusta a un complicado sistema que denominamos rítmica. Todo el proceso se halla bajo el control del patrón métrico. No obstante, aún existe la posibilidad de que el hablante olvide el patrón, o lo reproduzca de modo imperfecto. Para empezar, se trata de un patrón complicado, que obliga a recordar muchas cosas, o muchas posibles variaciones de lo mismo. Luego, ocurre que el hablante lo que desea es decir algo en concreto, no limitarse a emitir sonidos más o menos armoniosos. Esto último puede hacerle caer

en la tentación de olvidar por un momento las ondulaciones y los compases que deben seguir sus órganos vocales para moverse. Y, una vez perdido el patrón general, el lenguaje se hará menos repetible y menos memorizable. Tras lo cual habrá de entrar en juego un segundo conjunto de reflejos físicos, cuyo propósito estriba en marcar y preservar únicamente la medida, sin consideración del significado. Estos reflejos se aplican con los dedos a un instrumento de cuerda (si el intérprete actúa en solitario, no podrá tratarse de un instrumento de viento, porque sus pulmones ya estarán ocupados en la expresión verbal rítmica).

El recitador, aplicando a las cuerdas los movimientos de sus manos, crea en otra parte de su cuerpo un ritmo paralelo al movimiento de los órganos vocales. Ello supondrá cierta ayuda mnemotécnica para la preservación del metro a seguir. El estímulo no le sería necesario si al mismo tiempo no tuviera que decir algo concreto. Pero le hace falta. Así, pues, su rasgueo, constituido en una especie de melodía, señala un ritmo acústico que, a su vez, afecta las tímpanos. Dado que el recitador tendrá no solo que ajustar sus palabras al acompañamiento, sino también escuchar el efecto acústico —escucharse a sí mismo—, la melodía de las cuerdas se añadirá al patrón de los reflejos corporales, contribuyendo a que los compases a seguir se inscriban con mayor fuerza en la memoria del intérprete.

Pero el efecto más obvio no está pensado para el intérprete, sino para los oyentes, cuyos tímpanos quedan sometidos al bombardeo simultáneo de dos conjuntos distintos de sonidos, organizados según un ritmo concordante: el lenguaje métrico y la melodía instrumental. Esta última tiene que ser repetitiva: no puede desarrollarse en cuanto técnica diferenciada, con virtuosismo propio, para desembocar en lo que ahora llamados «música». Esta haría que la atención se distrajese del propósito principal, es decir: de la memorización verbal. La «música» griega no está ahí sino para hacer las palabras más recordables, o, mejor dicho, para hacer que las ondulaciones y compases métricos surjan de modo automático, permitiendo así que la energía psíquica quede libre para concentrarse en la evocación de las palabras.

Hay, por último, otra parte del cuerpo y otro conjunto de reflejos físicos que también pueden moverse en paralelo con los órganos vocales: los pies y las piernas, en cuanto participan de la danza como movimiento organizado. Al igual que sucedía al tocar un instrumento de cuerda, también aquí nos hallamos frente a un patrón de actos organizados cuya función es de carácter mnemotécnico. Los movimientos se ajustan a un ritmo paralelo al de las palabras habladas, espaciándolas y puntuándolas, de modo que la recitación del coro se convierte en algo en que también toma parte el cuerpo, contribuyendo a la «interpretación» del recital. Y aún ha de entrar en juego un nuevo conjunto de reflejos, que contribuirá al fortalecimiento de la secuencia memorizada. Los oyentes, mientras

siguen la recitación y, con ella, el ritmo de la danza, observarán la reacción de sus propios sistemas nerviosos —o del de sus vecinos—, que los empujarán a moverse ellos también a modo de respuesta, o por lo menos a sentir el impulso, aunque no lleguen a mover las piernas; con lo cual quedará reforzado el efecto recordatorio[4].

En los párrafos anteriores hemos tratado de transmitir, no sin torpeza, las nociones fundamentales de lo que los griegos entendían por *mousike*. Para ello nos hemos adaptado a la hipótesis de que —dejando aparte el placer inconsciente que se deriva de los movimientos corporales sujetos a un ritmo— la *mousike*, en cuanto «técnica» reconocida, era una complicada convención, pensada para conjuntar unos movimientos y reflejos que coadyuvaran al registro y recuerdo de la palabra significante. De modo que la melodía y la danza estarían al servicio de la preservación del mensaje, sin llegar a tener mucha importancia por sí mismas en el nivel oral de la cultura. La danza, considerada como parte del aparato mnemotécnico, podía darse en asociación con muchas variedades de la palabra preservada, en particular las que conocemos por el nombre de oda, himno y ditirambo. La hemos incluido aquí no sólo para completar el catálogo de mecanismos mnemotécnicos, sino también porque —como ya veremos— figura en lugar muy destacado dentro de la relación que hace Hesíodo de las tareas cuyo desempeño corresponde a las musas. Tampoco cabe excluir que se invocara su contribución mnemotécnica en los recitales de poesía épica.

Los principios psicológicos de todo este complicado proceso son simples, pero fundamentales. Primero: toda palabra hablada procede obviamente de una serie de movimientos físicos ejecutados en la garganta y en la boca. Segundo: toda palabra preservada ha de tener ese mismo origen, dentro de una cultura verbal. Tercero: la palabra sólo podrá preservarse mientras alguien la recuerde y la repita. Cuarto: los movimientos físicos de la boca y de la garganta tienen que organizarse de un modo especial, para que la repetición resulte fácil y, por consiguiente, también el recuerdo. Quinto: esta organización estriba en fijar patrones a que el movimiento pueda ajustarse de modo muy económico (esto es: rítmico). Sexto: tales patrones se truecan a continuación en reflejos automáticos. Séptimo: el comportamiento automático de una parte del cuerpo (los órganos de la voz) viene luego reforzado por el comportamiento paralelo de otras partes del cuerpo (los oídos y las extremidades). En resumen: el sistema nervioso, en su totalidad, queda al servicio de la tarea de memorización.

Hasta ahora hemos venido analizando estos elaborados mecanismos de la poesía griega primitiva desde el punto de vista de su objetivo funcional dentro de la cultura a cuyo sostenimiento contribuían, integrando todos ellos una trama inconsciente destinada a preservar y transmitir tanto la tradición como el modo de vida. También estaban al servicio de un

objetivo muy diferente, aunque paralelo, que podemos considerar desde otro punto de vista. Los mecanismos de la poesía griega significaban una movilización de los recursos inconscientes, en ayuda de los conscientes. Los diversos reflejos motores, a pesar de la complejidad de su interacción, estaban organizados de modo que pudiesen operar sin ninguna actividad mental por parte del sujeto. Ello quiere decir que —como ocurre en el caso de los reflejos del aparato sexual o del digestivo— estos reflejos eran altamente sensuales y estaban muy estrechamente relacionados con los placeres físicos. Es más: estaban capacitados para otorgar al sujeto humano un tipo específico de placer. La regularidad de la ejecución traía consigo un determinado efecto hipnótico que aliviaba las tensiones físicas del cuerpo y, con ellas, también las mentales, los miedos, las ansiedades y las incertidumbre que a todos nos toca padecer en este valle de lágrimas. Olvidada por un momento la fatiga, quizá todo ello resultase en el estímulo de los impulsos eróticos, liberados del bloqueo a que los somete la ansiedad.

Cabe por consiguiente llegar a la conclusión de que la tecnología utilizada hacía que la recitación de la enciclopedia tribal se trocase en un acto de esparcimiento de la tribu[5]. Dicho en términos más habituales, la Musa —voz de la enseñanza— era también la voz del placer. Pero el mencionado esparcimiento era de un tipo bastante especial. El público hallaba placer y solaz alcanzando una especie de hipnosis parcial mediante su propio respuesta a una serie de patrones rítmicos —verbales, vocales, instrumentales y físicos—, que se ponían en movimiento todos al mismo tiempo y que poseían un efecto constante. Se buscaba activar estos mecanismos motores por tantas vías coincidentes como fuera posible. No obstante, no todos ellos operaban en la misma persona, con la misma fuerza y en todas las ocasiones. Quien escuchara en silencio sólo ponía plenamente en juego su sentido del oído; pero, claro está, sus oídos transmitían mensajes al conjunto del sistema nervioso, con lo cual podían emprender una leve actividad las extremidades, los labios y la garganta; y el sistema nervioso en general quedaría involucrado, por vía simpática, con lo que el sujeto estaba escuchando. Luego, cuando el oyente repetía lo cantado ante él, sus cuerdas vocales y quizá también sus extremidades entraban en plena actividad, poniendo en práctica una secuencia idéntica a la que acababan de experimentar por la vía simpática mientras escuchaban[6].

Todo ello nos devuelve a esa pintura de la representación y de su efecto que tanto preocupaba a Platón. Porque al estudiar la técnica empleada para la preservación de la palabra en la memoria viva hemos desvelado también el secreto del enorme poder ejercido por el aedo sobre su auditorio; a quien no se limitaba a proporcionar placer, sino un tipo muy específico de placer, capaz de crear cierta dependencia, porque suponía el alivio de la angustia y el consuelo de las penas. Es de este poder, más que de su papel enciclopédico, de lo que el poeta tiene mayor

conciencia; y es natural, porque de su faceta de recitador público era de donde le llegaban los mejores y más constantes aplausos, aunque de vez en cuando tuviera que atender alguna consulta de orden didáctico, en cuanto fuente de conocimiento y guía. Mucho dice del genio de Hesíodo el hecho de que llegase a comprender este extremo: expresando, como ya hemos visto, el papel funcional que tocaba al poeta en la sociedad a cuyo servicio estaba, puso no obstante mucho mayor énfasis en su descripción del poder de encanto y de confortación que poseían las Musas. Veamos antes, sin embargo, lo que Hesíodo nos dice de los mecanismos motores de su arte.

En la invocación a las Musas, en el comienzo del himno hesiódico, lo que primero percibimos es el insistente golpeteo de sus pies[7], hasta que las musas rompen a hablar en el décimo verso. Su voz la «lanzan»[8], como si se tratara de algo con existencia corporal propia. Puede que esta metáfora pretenda hacernos pensar en las flechas, las «frases plumíferas», o también un chorro de líquido. La fórmula vuelve a emplearse en dos ocasiones, en los versos 43 y 67. Su voz posee una forma a la que el poeta quizá pretenda otorgar carácter formulario cuando dice que las musas son «informadoras del epos»[9] (que suele traducirse por «elocuentes»). Poseen, sigue diciendo Hesíodo, «voz consonante», siendo «consonantes en el espíritu» («unánimes»)[10]. Estas frases bien podrían simbolizar algo más que nueve mujeres cantando al unísono. Si, cada una por su lado, las nueve representan diferentes aspectos de una misma técnica, su concordancia puede simbolizar la íntima correlación de palabras, medida, música y danza en que se apoya el efecto poético. Este efecto, nos dice Hesíodo, es un canto que «fluye incansable de sus labios»[11]. Una vez más, la expresión poética viene a identificarse con algo que fluye por sí mismo, como un río. La metáfora subraya con mucho énfasis el automatismo de la ejecución, y vuelve a emplearse en tres ocasiones para describir los pronunciamientos del rey: las musas «sobre la lengua le vierten un dulce rocío y de su boca las palabras (*epe*) fluyen de miel»[12]. En parte, el desempeño de las musas se describe mediante el término *molpe*[13], que, por analogía con su uso homérico, puede considerarse aplicable a las palabras entonadas con acompañamiento de cuerda y danza. De modo que el poeta está haciendo alusión al tamborileo rítmico del baile de las musas[14]. El uso del acompañamiento musical viene implícito en la calificación de «citaristas y aedos»[15] que se otorga a los hijos de las Musas y de Apolo.

Los términos que aplica el poeta a los diversos desempeños de las Musas tienden a ser más sugerentes que precisos. Hesíodo evoca determinados aspectos de sus componentes, pero sin enunciarlos de modo analítico. Sus expresiones sugieren la simultaneidad de varias operaciones y efectos. Las metáforas empleadas son ya lugares comunes, y los traductores suelen trasladarlas sin pararse a pensar en sus significados específicos. En Hesíodo son, por supuesto, formularias —parte del vocabulario épico—, mas no por ello hay que entender que su valor es

meramente ceremonial o convenido. Las fórmulas épicas, durante el periodo en que la épica estaba viva, podían ser específicas en sus referencias. Hesíodo es el primer griego que intenta racionalizar, o más bien alegorizar, tanto el proceso como la recitación poética, y su vocabulario —aunque ahora se nos antoje impreciso y no científico— encaja bien con el análisis de la «música» griega que más arriba queda expuesto.

El cual podría aplicarse incluso al lenguaje que emplea para describir los efectos psicológicos de la poesía. Hesíodo subraya una y otra vez el placer que ésta proporciona[16]. De hecho, una de las Musas se llama Gozosa[17]. Las metáforas en que se habla de «dulce rocío» y de «palabras de miel», con verbos como «verter» o «fluir»[18], sugieren el carácter absolutamente sensual de las respuestas que esta técnica era capaz de suscitar entre los oyentes. La danza y el canto se califican ambas de «deseables» (*himeroeis*), y Deseo, al igual que las Gracias, tenía su residencia cerca de las Musas[19]. El golpear de los pies y las voces que recitan o cantan también se vinculan, por medio de los correspondientes epítetos, con el eros —y otra de las Musas se llama Erato, la «Apasionada»—[20]. Más arriba señalamos la posibilidad de que la movilización de los recursos del inconsciente por medio de los reflejos corporales previstos para reforzar el recuerda diera lugar a la liberación de sentimientos eróticos normalmente reprimidos. De modo que no hay por qué sorprenderse de que Hesíodo asocie la Mousike con lo sexual.

El lenguaje del Himno es altamente emotivo y sugerente. Es verdaderamente como si se nos permitiera asistir a la recitación, en verdad penetrante, porque sus efectos no sólo alcanzan el corazón y la mente, sino que también «regocijan el *noos* de Zeus»[21] —aunque al mismo tiempo crean la atmósfera en que vivimos, como cuando «sonríen las moradas del padre» y resuena «en torno a su canto la negra tierra»[22]. En el comienzo del Himno, tras haber formado sus «danzas de deseo» en las cumbres del Helicón, las Musas, «por una espesa bruma cubiertas, avanzan nocturnas, bellísima voz emitiendo»[23]. Su voz está siempre presente en la consciencia de los hombres, llenando las horas de sueño tanto como las de vigilia. La palabra poetizada actúa como una especie de electricidad en el aire. Por último, en el momento más notable, en uno de sus versos más melodiosos, el poeta señala los poderes hipnóticos y curativos de la poesía:

> olvido de males y descanso de penas[24].

Esta faceta psiquiátrica es la que el himno recupera el final:

> Pues si a alguien, con duelo en el alma recién apenada, afligido, se le seca el corazón, y un aedo, de las Musas siervo, las hazañas de los hombres antiguos canta, y a los dioses beatos que el Olimpo poseen, aquél, luego, de sus angustias se olvida, y nada de penas recuerda; pues pronto de las diosas lo divierten los dones[25].

Viene siendo común, desde hace mucho tiempo, hablar de inspiración cuando nos referimos a los poetas superiores. Según los cánones de la crítica literaria más reciente, ahora se prefiere subrayar el dominio del oficio como clave del éxito. Con ello nos hemos situado en un punto de vista mucho más cercano al de Hesíodo y sus sucesores inmediatos[26]. El papel primitivamente desempeñado por la Musa se ha entendido mal en muchas ocasiones. La Musa valía como símbolo de que el aedo poseía los secretos de su oficio, pero sin depender, en modo alguno, de la asistencia divina. Los poetas griegos, cuando defienden su derecho a la fama o la inmortalidad, prefieren basarlo en su maestría *(sophia)*[27], mucho más que en su inspiración —como ocurrió más tarde, en el periodo helenístico—. Así tenía que ser, sin duda, mientras la poesía griega respondiese a las condiciones de una cultura oral. Los efectos evocadores que describe Hesíodo —y que se prefiguran como don de las Musas— no eran una transfiguración espiritual, sino un conjunto de mecanismos psicosomáticos explotados con un propósito muy definido. Su utilización efectiva requería un extremadísimo grado de virtuosismo en el manejo de los ritmos, tanto verbales como musicales y corporales. Un aedo singularmente magistral podía conseguir que tal efecto fuera todavía más acusado, lo cual lo situaría por encima de los restantes poetas en lo que a fuerza se refiere. Pero lo más esencial del oficio era común a todas y cada una de las recitaciones poéticas. El concepto contrario, el de inspiración poética, nace en Grecia precisamente en el momento de finales del siglo V en que los requisitos de la memorización oral dejaron de ser predominantes y los objetivos funcionales de la poesía, en lo tocante a la educación tribal, se transfirieron a la prosa. En ese momento, quienes pensaban en prosa y por ella optaban —es decir los filósofos, empeñados en la elaboración de un nuevo tipo de discurso más conceptual que poético, por caracterizarlo con una sola palabra— se vieron impulsados a relegar la experiencia poética a una categoría no conceptual y, por consiguiente, no racional y no reflexiva. Así quedó inventada la noción de que la poesía no es sino producto de la posesión extática, que los griegos describían con una palabra animística —«entusiasmo»—[28], donde ahora diríamos «inspiración»[29], término más ajustado a los requisitos del monoteísmo cristiano, pero donde se mantiene lo esencial: que la poesía es posesión, no ejercicio autónomo de las facultades mentales.

En consonancia con la nueva concepción no funcional de la poesía griega, surge el también novedoso preconcepto de que la poesía es un «arte» y no un instrumento de formación docente; y que, por tanto, su contenido y su calidad deben juzgarse según criterios primordialmente estéticos. Tal planteamiento de la poesía es, por descontado, el único que resulta posible dentro de una cultura donde —como pasa en la nuestra— la recitación poética se ha escindido de la vida cotidiana. Tan pronto como nos situemos en esta perspectiva, nos resultará imposible comprender

la vehemencia de los ataques platónicos contra la poesía. Cuando Platón impugna el puro placer de la experiencia, cuando ve con disgusto el embrujo hipnótico que el artista es capaz de suscitar, lo que está atacando, lejos de constituir un vicio para nosotros, es precisamente la virtud de la experiencia poética (claro está: si la relegamos al ámbito del puro y simple esparcimiento). Es importantísimo comprender que el ataque de Platón se dirige contra algo que para él no es mero esparcimiento, sino formación docente: algo de lo que hasta entonces había dependido la estabilidad normal de la cultura griega.

El proceso de aprendizaje —recordémoslo— no era tal aprendizaje, como nosotros lo concebimos ahora, sino un acto continuo de memorización, repetición y recuerdo. Todo ello se hacía efectivo mediante la práctica de una rigurosa economía de expresiones lingüísticas posibles, reforzada por el empleo de patrones rítmicos, tanto verbales como musicales. Durante la recitación se recababa la ayuda de toda una serie de reflejos motores repartidos por el conjunto del cuerpo, para hacer más eficaz la memorización y el futuro recuerdo. Dichos reflejos, a su vez, provocaban una liberación emotiva en las capas inconscientes de la personalidad, las cuales, al entrar en juego, aportaban a la mente consciente un considerable alivio de la tensión, la angustia, el miedo, etc. En esto último consistía el placer hipnótico de la recitación, por el cual el público quedaba bajo el control del aedo, pero que era, en sí, simple ejecutor del proceso pedagógico. En última instancia, cabe afirmar que el placer se ponía al servicio de la continuidad cultural, como cualquier otra herramienta.

Así, pues, en cumplimiento de las leyes de la memorización, dentro de la cultura oral se establecía una íntima relación entre enseñanza, por una parte, y el placer sensual, por otra. Precisemos, además, que esta relación no pasaba inadvertida a ningún miembro del grupo cultural; hecho que puede arrojar luz sobre una asombrosa característica de la experiencia griega, tanto en el periodo arcaico como en el clásico: su modo automático de deleitarse en la vida y su natural aceptación de los múltiples y variados aspectos morales de la existencia. A nuestros ojos, los griegos, sin dejar de controlar sus propias experiencias, dan muestras de una libertad y de una falta de trabas muy por encima de nuestras posibilidades. Nos transmiten la impresión de estar disfrutando. Se diría que las formas bellas y los sonidos agradables les proporcionan gozo de forma natural, sin necesidad del esfuerzo educativo a que nosotros hemos de someternos para alcanzar un nivel de percepción educada que nos permita apreciarlos. Otro de sus aspectos notables, en este periodo, es su capacidad para la acción franca y directa, para la abierta expresión de los motivos y los deseos: se hallan casi enteramente desprovistos de las sutiles hipocresías aparentemente indispensables para la buena marcha de nuestra civilización. Todo ello resulta explicable si el proceso de aprendizaje —el proceso por el que se accedía al dominio de las cualidades vitales— constituía en sí mismo una

experiencia elevadamente sensual (así tenía que ser, forzosamente, por mor de la eficacia), de modo que los actos y los dichos correctos quedasen inseparablemente asociados a los recuerdos placenteros en la memoria de los griegos. El sujeto era constantemente estimulado a que hiciera lo que, según su recuerdo, otros habían hecho antes. Pero este recuerdo de lo hecho por otros venía ya vinculado con los buenos tiempos en que el sujeto se sometió a un deleitable proceso de memorización, con el consiguiente alivio de los cuidados y las tensiones. De ahí que los actos del presente, ejecutados dentro de tal contexto, tendieran a vivirse con el mismo sentido del gozo. No había guerra posible entre el cuerpo y el espíritu. Era relativamente desconocido el conflicto entre la inclinación a actuar de modo placentero y la obligación de actuar de algún otro modo... Todo esto empieza a cambiar, seguramente, cuando ya estaba avanzado el siglo IV. Así lo han señalado los historiadores e intérpretes del espíritu griego. ¿No es posible que ese cambio viniera determinado, al menos en parte, por una modificación en la tecnología de las comunicaciones y, consiguientemente, en la pedagogía? La condición psicológica durante tantos años fomentada por la cultura oral había dejado de ser posible[30].

Estamos en el terreno de la especulación. Pero, en todo caso, lo indudable es que el proceso de enseñanza del hombre griego tuvo que ser placentero para ser eficaz. Le estamos dando el nombre de «proceso de enseñanza». Bajo tal aspecto, sin duda alguna, lo hace Platón objeto de sus ataques, porque no le parece correcto. Pero, tal como lo conocemos, fue el método de adoctrinamiento en torno al cual cristalizaron, perduraron y se transmitieron de generación en generación las leyes públicas y privadas. ¿Cuál era concretamente el efecto de este adoctrinamiento en la mentalidad de su sujeto paciente? ¿En qué consistía el proceso?

Consistía, más que en ninguna otra cosa, en el aprendizaje práctico. Pero la práctica, en lo tocante a la preservación del lenguaje importante, era de tipo especial. Lo que se «hacía» eran los miles de hechos y de ideas, batallas, discursos, viajes, vidas y muertes que se recitaban, o escuchaban, o repetían en verso rítmico[31]. La recitación poética, para poner en marcha todos los recursos psíquicos de la memorización, tenía que ser una representación permanente de las costumbres, de las leyes y de los procedimientos tribales; y el oyente tenía que identificarse plenamente con dicha incorporación, sin ahorrar ningún compromiso emotivo. En pocas palabras: el artista se identificaba con su relato y los oyentes con el artista. Tal era el requisito que se imponía a ambos con carácter imperativo, para que el proceso pudiera funcionar.

La ética, la política, las manualidades, las instrucciones de uso, no se ofrecían al aprendizaje por medio del estudio en silencio, la reflexión y la consiguiente asimilación. No se exigía del alumnno que analizase racionalmente los principios para acceder a su comprensión. Ni siquiera se le proponía que pensara. El alumno, en cambio, quedaba sometido al

encantamiento pedagógico, por el que accedía a la condición «musical», en el sentido funcional del término griego.

Si nuestra reconstrucción de la psicología de la recitación poética se acercara en algo a la verdad, con ello quedaría confirmado lo ya sugerido en el capítulo 3: que Platón tenía razón al preocuparse por la patología emotiva de la recitación poética, y que se comprende su elección del término *mimesis* para designar diversos aspectos de la experiencia poética que hoy preferimos considerar por separado. Ahora estamos en condiciones de comprender que la palabra «imitación» no traduce correctamente lo que Platón desea expresar. En nuestro modo de decir, la imitación está regida por el supuesto previo de que hay una existencia aparte, un original del que se copia. La esencia del razonamiento platónico, la razón de ser de su ataque, estriba en que, para Platón, en la recitación poética, tal como se venía practicando en Grecia, no había «original»[32].

El aedo recitaba la tradición; los oyentes la escuchaban, la repetían y, por el recuerdo, la asimilaban. Pero el aedo no recitaba con eficacia si no re-presentaba los hechos y los dichos de los héroes, apropiándoselos (o «pareciéndoseles», en interminable desfile, si preferimos describir el proceso a la inversa). El aedo ahogaba su personalidad en la recitación. Los oyentes, por su parte, no recordaban sino aquello en que habían participado real y verdaderamente, por las palabras del aedo; lo cual los trocaba en servidores de éste, sometidos a su encantamiento. Mientras todo ello sucedía, los asistentes también se veían envueltos en una re-presentación de la tradición, que se reflejaba en sus labios, en su laringe, en sus extremidades y en el conjunto del sistema nervioso inconsciente. De manera que, en algunos aspectos muy importantes, la pauta de conducta del aedo era idéntica a la del oyente. Ambas podrían definirse, mecánicamente, como repetición continua de hechos rítmicos. Desde el punto de vista psicológico, se trata de un acto de adhesión personal, de compromiso total y de identificación emotiva. Platón elige el término *mimesis* porque lo considera el más adecuado para definir tanto la re-presentación como la identificación, y porque le parece sumamente aplicable a la psicología que tienen en común el artista y sus oyentes[33].

[1] Cf. Marcel Jousse (citado por Notopoulos, «Mnemosyne»), quien habla del «hombre mnemotécnico», dentro de la sociedad primitiva.

[2] Los estudios de las fórmulas (como los de Parry) o de los cola (como el de H. Fraenkel y el de H. Porter; cf. *Lustrum* 2.1957, pp. 30-2), dentro del hexámetro homérico centran su atención en la estructura tal como viene determinada por las palabras empleadas, en vez de centrarlo en el ya añejo concepto del metro de seis pies o compases. Las muy rígidas convenciones de cantidad que gobiernan el hexámetro (vid. infra, n. 3) nos obligan, o así me lo parece, a aceptar la medida musical del verso como un todo que ejerce un control añadido sobre la voz del recitador —control de carácter no verbal—, que delata la importancia del acompañamiento musical.

[3] En este punto, mis palabras han de leerse en un sentido analítico y descriptivo, excluyendo el histórico. Es evidente que ni las fórmulas ni los cola surgieron con independencia de la métrica. Cabría invertir la ecuación, afirmando que el «metro» está hecho de fórmulas, si no fuera por la sorprendentísima rigidez de las convenciones reguladoras del hexámetro, que plantean el problema de si una reserva de fórmulas originariamente ajustadas a los ritmos indoeuropeos fueron luego corregidas y aumentadas, para adaptarlas a los requisitos de sistema métrico egeo (supra, cap. 7, n. 13).

[4] «Toda lengua es una forma especializada de gesticulación corporal; y, en este sentido, puede afirmarse que la danza es la madre de todas las lenguas»: Collingwood, p. 243.

[5] Cabe suponer que la distinción que aquí establezco se ajusta al enfrentamiento que Collingwood percibe, dentro del campo de la épica (pp. 57-104), entre el «arte como magia» y el «arte como esparcimiento»; pero en este punto no nos toca decidir cuáles son los elementos épicos, si alguno hay, que según la terminología de Collingwood corresponden al «arte propiamente dicho».

[6] Notopoulos, «Parataxis» (p. 15 y *passim*) pone el énfasis en el hecho observable constituido por la «relación íntima del poeta con sus oyentes».

[7] *Teogonía*, vv. 3, 4, 7, 8.

[8] 10. [Las traducciones españolas no coinciden con este traslado del verbo : Vianello de Córdoba se inclina por «emitir» y Segalá por «dejar oír»; pero ambas posibilidades excluyen el comentario filológico que a continuación hace Havelock, más literal. Nota del traductor»].

[9] 29, *ἀρτιέπειαι*, cf. el *μορφὴν ἔπεσιν στέφει* homérico (supra, cap. 6, n. 23) y el conocido *ἔπεα πτερόεντα* que, si la metáfora es de flechas, sugiera el poder de la frase formularia para adherirse a la memoria.

[10] 39, 60.

[11] 39.

[12] 83, 84, 97.

[13] 69; cf. 66 y 77.

[14] 70.

[15] 95.

[16] 37, 40, 51.

[17] 77.

[18] 83, 84, 42, 97.

[19] 8, 104, 64.

[20] 65, 67, 70, 78.

[21] 37, 51.

[22] 40, 69.

[23] 7-10.

[24] 55.

[25] 98 ff. Puede afirmarse que la *Helena* de Gorgias (en especial 8-10) intenta una racionalización de todo este aparato emotivo a que alude Hesíodo. La poesía se convertido

ya en *logos*, que para Gorgias es comunicación humana, pero también —por definición— comunicación con ánimo de persuadir, como siempre lo tiene la palabra preservada. Que sólo puede alcanzar la preservación si consigue el encantamiento total que los sofistas (¿erróneamente?) trataron de conservar para la oratoria.

[26] Collingwood (pp. 5-6) pone mucho énfasis en el concepto griego clásico de «oficio» (cf. también Richardson, p. 62, que hace remontar a la práctica micénica la celebración del «dominio del hombre sobre la herramienta»; y Dow, «The Greeks...», sub. fin). No obstante, Collingwood mismo subdivide su aplicación en «viejo arte mágico-religioso» y «nuevo arte recreativo o de esparcimiento» (p. 52). A renglón seguido afirma que Platón, aun aceptando la concepción de la poesía como oficio, pretendía abolirla en cuanto «poesía recreativa», pero devolviéndole la «magia». Sea cual sea la validez de esta distinción, aplicada a la historia de la literatura o de las artes visuales griegas, lo cierto es que en modo alguno puede aplicarse a Platón, que niega explícitamente a la poesía de su época la condición de oficio (cf. Rosen, pp. 142-4, y supra, cap. 2., n. 28).

[27] Ya por lo menos en Píndaro, *Mousike* aparece como palabra para poesía (*Olímpicas* 1.15), y *sophistes* para poeta (*Istmicas* 5.28). En cuanto al uso temprano de *sophos* y *sophia* para denotar una *techne*, cf. Snell, «Ausdrucke», pp. 5-8; en cuanto a su temprana conexión con poesía, la maestría «por excelencia», ibid. 8-11 (cf. también Bowra, «Problems», pp. 16-19, sobre la *sophia* de Jenófanes; los ejemplos de Snell no son exhaustivos: puede añadírseles, p.e., Solón 13.51). Snell sitúa la *sophia* de los siete sabios en una categoría diferente, considerándola adscribible a la práctica política (cf. también Burnet, p. 46); pero la diferenciación no es necesaria. Cabe suponer que la etiqueta *sophoi* o *sophistai* ya en el siglo V se había adjudicado a los supuestos autores de una antología de aforismos (supra, cap. 3, n. 16) atribuidos a famosos hombres de estado y antecedida quizá por la fábula del trípode délfico (Burnet, p. 44 y n. 3), de modo que *sophos*, aquí, sigue conservando el sentido de «hábil con las palabras» (sobre el origen de la noción de «sabiduría práctica», cf. infra, cap. 11, n. 17); cf. también el uso que hace Hesíodo de *ἐπισταμένος* (adverbio de pericia o habilidad, cf. Snell, *op. cit.*) para describir el modo en que está hecha su propia composición poética (*Los trabajos y los días*, 107), y también la capacidad de un rey para resolver un litigio con ayuda de la Musa (*Teogonía* 87; cf. supra, cap. 6, n. 23). Hesíodo describe de dos maneras el modo en que adquiere su don: las Musas lo inspiraron (*ἐνέπνευσαν Teogonía* 31), pero también lo instruyeron (*ἐδίδαξαν Teogonía* 12 y *Los trabajos y los días* 662); ambas posibilidades son conciliables si el contenido de lo que se enseña tiene que ser memorizado, pero también comprendido (cf. n. 29 infra).

[28] Dodds (p. 82, siguiendo a Delatte) señala que Demócrito (B 18) parece haber sido el introductor de la doctrina. Pero no se ha observado que Demócrito atribuye a la «inspiración» el poder de producir lo «hermoso» (B 18 *καλά* 112 *καλόν* cf. 21 *ἐπέων κόσμον*). ¿Quiere esto decir que el filósofo tenía en mente una distinción implícita entre «creación» artística y «conocimiento» intelectual? Cabe suponer que la recepción de *ἐνθουσιασμός* fuera muy distinta de la operación de *γνώμη γνησίη* (B 11). Delatte, cuyo análisis del modo en que Demócrito explica psicológicamente la inspiración es por lo demás convincente, pretende aplicar esto mismo al filósofo, estableciendo una relación entre *ἐνθουσιασμός* y *γνησίη γνώμη* (pp. 52-4, donde sin embargo menciona las opiniones discordantes defendidas entre otros por Zeller), sobre el vacilante fundamento que le suministra un enigmático *platium* de Ecio (FVS 68 A 116) que él traduce inadecuadamente. La frase dice así: *Δ. πλείους εἶναι αἰσθήσεις περὶ τὰ ἄλογα ζῷα καὶ περὶ τοὺς σοφοὺς καὶ περὶ τοὺς θεούς*. El modo en que el texto está redactado, con su vago *περί*, sugiere un resumen de la doctrina de Demócrito hecho en términos que le son ajenos, y que la conjunción de los tres términos en la misma categoría puede ser labor interpretativa. Delatte también admite (p. 53, n. 1) que incluir al filósofo es como hacer incurrir a Demócrito en una insalvable contradicción. Parece preferible evitar esto último, relegando la teoría del poeta filósofo a su fuente precisa, que está en la reacción estoica (nota siguiente). Platón (como señala Delatte) parece haber tomado de Demócrito su análisis del

proceso poético (con Demócrito B 18, cf. *Apología* 22c, ampliado en *Ion* y *Fedro*); proceso que, dada su postura materialista, carecería de todo valor epistemológico para él (aspecto que Delatte ignora). De modo que Platón transformó la distinción de Demócrito entre modos de conocimiento en una antítesis entre lo verdadero y lo falso. Esta posición resulta algo modificada en el Fedro, pero no substancialmente (supra, cap. 2, n. 37). Ambos filósofos tenían sin embargo en común un motivo (y en este punto volvemos a temas planteados por la anterior situación oral) para distinguir entre sus propios métodos intelectuales de acceso a la verdad y lo que se les antojaba muy diferente competencia de los poetas. Era muy importante establecer la distinción, porque históricamente el poeta se había arrogado el título de *sophos* por excelencia, sin que nadie le discutiera el derecho (cf. también infra, cap. 15, n. 22). Mi conclusión es que las palabras *sophos, sophia*, a finales del siglo V, representaban un esquema de atribuciones del prestigio muy asentadas en la cultura. Cuando empezó a surgir una nueva variedad de pericia verbal, sus practicantes no acuñaron para ella ninguna palabra específica. Prefirieron la antigua, que les ofrecía un campo ya abonado, aunque para ello hubieran de expulsar antes al antiguo propietario. El caso no es único, sino que ilustra una especie de ley de conducta que se cumple para ciertas palabras de prestigio, durante el cambio cultural que se produjo entre Homero y Aristóteles.

[29] En el periodo helenístico, siguiendo a Platón, se volvió a calificar la poesía como inspiración, pero invirtiendo la coloración peyorativa. Los estoicos lograron rehabilitar la poesía en cuanto «filosofía» (cf. De Lacy, pp. 264, 269-71). Así, cuando leemos en el *Ars Poetica*, 295 ff.: *ingenium misera quia fortunatius arte / credit et excludit sanos Helicone poetas / Democritus*, cabe suponer sin demasiado riesgo que «misera» y quizá «fortunatius» representan adiciones al sentimiento original. La rehabilitación se llevó adelante con todo entusiasmo, bajo la influencia de la teología cristiana, en el Renacimiento (Sperdutti, pp. 232-3), quedando así preparado el terreno conceptual para la filosofía romántica, que asignaba a la poesía la facultad de acceder directamente a la verdad «superior». Los griegos conservaron el suficiente animismo en su lengua como para que resulte posible defender que su fe en el «divino don» de la poesía era de carácter «religioso» (así lo piensa Sperdutti, *passim*, y también Dodds, pp. 80-81). No obstante, aplicar esta fraseología a los griegos resulta antihistórico, en el sentido de que se les hace participar de ciertas preocupaciones intelectuales que son posteriores a ellos e incluso, parcialmente, al Renacimiento. Desde luego que los poetas eran hijos de Zeus o Apolo y de las Musas, pero los reyes eran hijos de Zeus, los médicos eran hijos de Asclepio, etc. Además, como Dodds no tiene más remedio que admitir, en Homero se establece distinción entre las profesiones de adivino y de poeta (con desventaja para la primera), aunque en otras culturas no sea así; y deducir las creencias griegas acerca de la poesía sobre la base de la analogía con otras culturas no griegas (Sperdutti, p 212, notas 36, 37) es sencillamente como pretender que el mejor modo de comprender la cultura griega estriba en reducirla a sus términos comunes con la Europa de los bárbaros. Por supuesto que un dios podía «inspirar cantos» a Femio (*Odisea* 22.347, donde Femio tiene muy buenos motivos para pretender que así sea), pero también podía inspirar valor, miedo, intención, etc., a cualquier héroe (y el aedo Demodoco recibe el calificativo de «héroe» en *Odisea* 8.483). Es más importante y más indicativo de la esencial diferencia griega el hecho de que Apolo y las Musas sean «expertos» (ejemplos en Snell, p. 10, notas 2 y 3) e «instruyan» (*Odisea* 8. 487 ff., *Teogonía* 22, *Los trabajos y los días* 662), de manera que un aedo podía, dentro de un mismo párrafo, hablar de sí mismo como «instruido» y también como «inspirado» (Femio, versos 347 y 348; Hesíodo, versos 22 y 31). Las especiales invocaciones de Homero a las Musas están relacionadas con determinadas hazañas memorísticas (cf. cap. 10, n. 15; Dodds, p. 100, n. 116, trata de eludir esta conclusión). La proclamación que hace Píndaro de su propia maestría φυᾷ (*Olímpicas* 2.94; cf. *Nemeas* 3.40) refleja la natural vanidad del poeta, procedente de un sentido real del poder que le otorga su control de los oyentes. Pero Píndaro en *ninguna* parte dice: «Mi talento es innato, luego no me hace falta la maestría».

[30] Cabría añadir que mientras las pautas de conducta más importantes tuvieran que recogerse en un lenguaje ceremonial, para poder ser recordadas, lo más probable es que también se hicieran ceremoniales. La divisa de una cultura oral podría ser *ἔργον ἔπους σκιά*; que, dentro de una cultura alfabética, se trueca en *λόγος ἔργου σκιή* (*Demócrito* B 145). Es decir: el lenguaje se convierte en «descripción» del hecho, en lugar de su «expresión» (cf. Collingwood, p. 112).

[31] Es decir: la oración preservada típica, dentro de una cultura oral, sería la que los filósofos modernos llaman «ejecutiva», por oposición a las descriptivas o definitorias.

[32] Supra cap. 3, n. 22.

[33] «Toda emoción que el artista exprese viene precedida por una rúbrica implícita; pero no será 'yo siento', sino 'nosotros sentimos'. Y, en términos estrictos, ni siquiera se trata de una labor que él emprenda en nombre de la comunidad. Es una labor en la que el artista invita a participar a la comunidad, porque ésta no debe limitarse a aceptar pasivamente su obra, sino que ha de rehacerla para su propio uso» — Collingwood, p. 315.

Capítulo X

Contenido y calidad de la expresión poética

Cuando la *mimesis* platónica se aplica a la descripción del acto creativo del poeta, hemos de enfrentarnos a la pregunta siguiente: ¿Qué material crea el poeta? ¿Cuál es el contenido real de un *epos* o de un poema? Hasta el libro X de *La república* no ensaya Platón su puntería contra tales blancos. Antes, en el libro III, se le antojó necesario exponer la situación de la recitación poética, y en ello insiste también en el libro X, extendiéndose sobre la condición psicológica de los oyentes. Antes, sin embargo, se detiene a considerar no al artista, sino su expresión poética, ese «fantasma» de la realidad[1], como él lo llama. Aún no conocemos con exactitud las razones que lo llevan a desdeñar la poesía en cuanto crónica de la experiencia humana. La lógica de su agresión tendrá que ser defendida más adelante, en otro capítulo. Ahora, no obstante, ya resulta claro que, como mínimo, Platón tenía derecho a considerar la poesía desde tal punto de vista, es decir como crónica y no como estímulo estético. Porque la poesía había venido haciendo las veces de enciclopedia tribal. Es un hecho que ya hemos ilustrado: ya hemos expuesto el cuerpo de tradición, hábitos, costumbres y conocimientos que se oculta bajo el relato. Teniendo en mente esta idea de la enciclopedia, de recopilación de datos e indicaciones, ¿de qué clase de crónica estamos hablando? Acabamos de especificar cuáles son las leyes psicológicas a que se atiene su representación ante el público. Tratemos ahora de descubrir las leyes epistemológicas que rigen la disposición de su lenguaje; por así decirlo, la sintaxis en cuyo seno se compone este tipo de comunicación. Una vez concluidos estos análisis paralelos, relativos ambos al conocimiento, tendremos en nuestras manos las claves lógicas del doble ataque efectuado por Platón: contra la representación o recitación de la poesía y contra su contenido.

De hecho, el problema del contenido poético está inseparablemente vinculado al de la condición de la recitación. Ambos son susceptibles de consideración por separado, abstrayendo el uno del otro, pero Platón, instintivamente, no se equivoca al empeñarse en analizar la relación entre recitador y oyente antes de pasar a considerar desde el punto de vista epistemológico la expresión realmente emitida por el recitador. Recordemos que la crónica preservada tiene que llevarse continuamente en la conciencia viva, para ser lo que tenía que ser, es decir una «crónica viva». No cabía

la posibilidad de guardarla en cualquier parte, sin recibir la necesaria atención, hasta que el ojo, recapitulando, restaurara el recuerdo a la conciencia. La crónica o registro no podía esperar ayuda más que de uno de los cinco sentidos, el del oído; y, por consiguiente, el material de presentación tenía que amoldarse a los mecanismos mnemotécnicos regidos por las leyes acústicas. Para que los restantes sentidos resultaran involucrados, aunque sólo fuera con carácter secundario, se acudía a mecanismos de asociación simpática. Ello hacía indispensable no sólo una selecta economía de material a preservar, sino también un esfuerzo verdaderamente heroico por parte de las energías psíquicas, lo que obligaba a contratar los servicios de hombres especialmente dotados, aunque la población en general, a fuerza de práctica, gozara de lo que ahora consideraríamos muy buena memoria.

Hasta aquí, muy bien. Pero hemos de añadir que las reglas mnemotécnicas a que debía atenerse el contenido de la comunicación preservada tenían que ser de conocimiento público. Cabe suponer que cualquier comunidad será capaz de engendrar en todo momento unos cuantos individuos dotados de excepcional capacidad memorística, y que éstos individuos siempre estarán en condiciones de memorizar enormes cantidades de material inaccesible a las personas corrientes. En una época posterior de la historia europea, los juristas que se aprendieron de memoria el código de Justiniano constituyen un buen ejemplo de lo que acabamos de decir. En casos semejantes, la minoría de superdotados puede actuar como una especie de tribunal de apelación o como fuente de autoridad comunitaria. La situación no era la misma en tiempos de Homero. La tradición, para permanecer estable y ser practicada de modo habitural, tenía que ser recordada, en uno u otro grado, por toda la población. De modo que era menester darle una forma que estuviese de acuerdo con las necesidades psicológicas de la memorización, tal como éstas se presentan en las personas normales, y no en los superdotados.

Dado un público de tipo medio, los mecanismos que se ponían en movimiento —como más arriba hemos visto— consistían en actividades del sistema nervioso común a todos los seres humanos. Los reflejos corporales requeridos, ya fueran de la laringe, ya de las extremidades, eran por sí mismos una forma de acción, una *praxis*. Resulta más fácil suscitar tales hechos corporales por medio de las palabras si éstas evocan la acción, describiéndola. El contenido del *epos* tiene por consiguiente que consistir, con preferencia sobre otras posibilidades, en toda una serie de hechos. *Por el contrario*, las ideas o conceptos se caracterizan porque su localización y su valoración resultan más fáciles y efices si se producen en silencio y en condición de inmovilidad física. Ni la representación ni la identificación emotiva tienen sitio en el proceso cogitativo propiamente dicho. Pero son esenciales, en cambio, en el proceso rítmico mnemotécnico —y lo único que puede representarse es la descripción de unos hechos—. Las palabras

sirven de estímulo para que el oyente se identifique con «ellos», pero sólo cuando «ellos» expresan sentimientos y pasiones referidos a situaciones activas.

La acción presupone la presencia de un actor o agente. El *epos* preservado no puede por tanto ocuparse sino de seres humanos, nunca de fenómenos impersonales. En palabras de Platón, *mimetike* es una *mimesis* donde se «nos presenta a los hombres realizando actos forzosos o voluntarios», aunque puede incluir también la reacción mental ante los actos: «a causa de los cuales piensan que son felices o desgraciados y en los que se encuentran ya apesadumbrados, ya satisfechos»[2]. Según el contexto, como más arriba hemos tratado de demostrar[3], es imposible que Platón, en esta descripción, sólo tenga en mente la tragedia. La épica es también una tragedia de hechos y pasiones, como toda la poesía recordada.

¿De qué clase de gente estamos hablando? No del primero que llega. Si la saga es funcional, si su objeto estriba en preservar las costumbres de la colectividad, los hombres que en ella actúan deben pertenecer al grupo de aquellos por cuyos actos entra en juego el ordenamiento jurídico del grupo, tanto público como privado. Tiene que tratarse, pues, de hombres «políticos», en el más amplio sentido de la palabra: de hombres cuyos hechos, pasiones y pensamientos incidan en la conducta y los destinos de la sociedad en que viven, de manera que las vibraciones de sus actos alcancen hasta los confines más alejados de la sociedad, haciendo no sólo que cobre vida el aparato en su totalidad, sino también que ejecute movimientos paradigmáticos. El Canto I de la *Ilíada* nos ofrece un claro ejemplo de cómo funciona este proceso: no se trata de una riña privada, sino de un litigio entre poderosos, exacerbado a su vez por una calamidad previa que también es política: la peste que diezma el ejército, castigo por una falta político-religiosa cometida por Agamenón. En resumen: la saga, para desempeñar su cometido comunitario, instituyéndose en paradigma válido de la ley y de la costumbre, ha de ocuparse de hechos no sólo señalados, sino también políticos. Y los únicos actores capaces de aportar tales paradigmas en este tipo de sociedad son aquellos a quienes damos el nombre de «héroes». En última instancia, la razón del paradigma heroico no es romántica, sino funcional y técnica.

Literalmente hablando, los hombres y las mujeres no son los únicos actores de la saga. Es ya un tópico afirmar que la metáfora constituye el principal ingrediente de la dieta poética. Dando por sentado que así sea, pasemos a observar un principio básico subyacente en todas las metáforas de la saga. Se describen los fenómenos no humanos, pero sólo mediante el procedimiento de imaginar que se comportan como hombres. El entorno se convierte en una gran sociedad y los fenómenos pasan a representarse como miembros de esa sociedad, relacionándose entre ellos en el desempeño de sus respectivos papeles. El rapsoda de la *Ilíada* nos coloca una de estas metáforas ante los ojos ya en las primeras palabras que pronuncia. La

«cólera» de Aquiles se convierte en un demonio divino, que destruye todo lo que se pone a su alcance, que impone a los aqueos «diez mil dolores», que «muchas imperecederas almas de héroes precipita al Hades», como un arquero que arrojase sus flechas, haciendo de los héroes «despojos para perros y aves todas». La cultura libresca, con su exquisito paladar, al saborear el vigor de estas líneas experimentará la tentación de dar un sentido estéticamente «poético» a esta personificación de la cólera, entendiéndola como imagen especialmente creada para sustituir complicadas relaciones de causa y efecto por una expresión de mayor carga emotiva. La cólera de Aquiles no incurre directamente en ninguna de las acciones que se le achacan. Tiene por efecto el planteamiento de una situación desfavorable para el ejército griego, y esto, a su vez, trae consigo la derrota. Y se nos antoja admirable el instinto poético del rapsoda, capaz de suprimir los razonamientos históricos para desembocar directamente en el desenlace de la cólera. No obstante, deberíamos comprender que el aedo se halla en la necesidad absoluta de ofrecer un paradigma de causa y efecto que se nos quede en la memoria, y que para ello tiene que presentar una serie de hechos ejecutados por un agente que nosotros podamos identificar cuando escuchamos los versos y, luego, cuando los repetimos. En pocas palabras: en la tradición oral no cabe un lenguaje refinado capaz de analizar la historia en términos de causa y efecto, porque este lenguaje no puede confiarse al proceso de memorización.

Si consideramos la poesía oral desde dicho punto de vista, veremos que la metáfora más comúnmente empleada es la divinidad. ¿Qué dios ha provocado el conflicto entre Agamenón y Aquiles? —se pregunta el poeta, al modo retórico. Y él mismo se da la réplica: «fue Apolo, irritado con Agamenón, quien lanzó mala peste contra el campamento de los aqueos, trayendo la muerte a los guerreros». Aquí de nuevo, el modo de expresarse hace que surja un agente en lugar de la causa histórica. El marcado comportamiento de Apolo, muy fácil de representar, ocupa el sitio correspondiente a la conexión causal entre una serie de acontecimientos bastante complejos, que resultan —de modo imprevisto— en un enfrentamiento entre ambos caudillos. No obstante, la peste que se abatió contra el ejército era un fenómeno natural, y el poeta lo sabe, porque nos cuenta que se le puso fin mediante la aplicación de las correspondientes medidas sanitarias[4]. Aun así, no hay mejor modo de describir su desencadenamiento que la atribución a un agente o, mejor, a la acción sucesiva de una serie de agentes; y este es el tipo de información que se nos suministra cuando Calcas nos dice que Agamenón ha incurrido en sacrilegio contra Apolo al apropiarse de Criseida, hija de un sacerdote. La peste expresa la cólera del dios. Pero el remedio —la remisión del acto impío— ha de obtenerse a costa de Aquiles, cuya presa pasa a manos de Agamenón; y ambos caudillos se enzarzan en un conflicto cuya causa última puede estar en la epidemia o en el acto sacrílego previo, causante de la epidemia. Así

presentado, el relato posee su propia lógica histórica. La cadena de causación puede presentarse como sistema. No hay, sin embargo, memoria viviente capaz de manejar las relaciones y categorías necesarias para sostener dicho sistema. El entramado tiene que cobrar vida, presentar «hechos» relativos a la ambición, el resentimiento, etc. Y surge Apolo, poderoso agente que toma a los dos hombres y los obliga a entrar en colisión, manifestando su hostilidad directa a uno de los afectados e indirecta a todos los demás, porque está protegiendo a un protegido.

De este ejemplo se desprende una ley por la que podría explicarse en términos generales la utilización de los dioses en la saga oral. La divinidad aporta en todos los casos un aparato que permite la expresión de las relaciones causales en una forma verbal identificable por los oyentes. Su comportamiento se hace imitable y, por consiguiente, susceptible de memorización. Se simplifica la complejidad de la cadena causal; los factores abstractos cristalizan en intervención de poderosísimas personalidades.

Una vez situados en esta perspectiva, nos parece que el politeísmo —metáfora recurrente por la que se expresa una constante conjunción de causas y efectos— posee una considerable ventaja descriptiva sobre el monoteísmo. El primero puede recoger con mayor viveza la variedad de la experiencia fenomenológica —las estaciones, los cambios climáticos, la guerra, las catástrofes, la psicología humana—, por el simple expediente de referir cada fenómenos al acto o decisión de un dios (cuya actividad bien puede limitarse a ese fenómeno concreto, sin necesidad de extenderla a todos los demás). Así se evita la tentación de simplificar en exceso no sólo el comportamiento del mundo exterior, sino también la fragua interna de los impulsos humanos.

Y, sin embargo, la mentalidad del aedo no le permite quedarse satisfecho con un uso puramente arbitrario o azaroso de la amplia variedad de seres divinos aplicables a cada ocasión y cada crisis. También en este punto se impone la ley de la economía, básica para la dicción de la crónica preservada. De manera que los dioses han de conjuntarse en un aparato familiar, a semejanza de los hombres, y ha de dotárseles de atributos personales satisfactoriamente estables. Cada fenómeno tendrá su dios correspondiente (aunque Homero dé muestras de alguna flexibilidad en sus elecciones); y estos dioses, para ser recordados de modo constante, tienen que incorporarse a su propia saga, por así decirlo. Aman, riñen, gobiernan y obedecen, en situaciones y tramas que imitan la tragedia política de los hombres. Por este procedimiento, los relatos a ellos concernientes se hacen paradigmáticos del funcionamiento de las leyes públicas y privadas cuya preservación corresponde a la épica. Los dioses integran una segunda sociedad, que se superpone a la sociedad de los héroes.

Cabría objetar que este razonamiento —por el que los dioses quedan explicados según la psicología de la memorización oral— no tiene en

cuenta la divinidad como objeto de adoración y culto. A lo cual podemos replicar que la saga homérica apenas si se interesa en los dioses como objetos de culto, y que lo mismo podríamos afirmar de Hesíodo —como veremos más adelante—. Hay mención del culto, desde luego; de hecho, la trama de la *Ilíada* se pone en marcha por una ofensa cometida contra un sacerdote que celebra un rito local. No obstante, el culto permanece siempre en los márgenes de la historia, sin afectar nunca la parte central. Si nuestro conocimiento del culto griego dependiese de Homero, no sería gran cosa lo que sabríamos al respecto. Los dioses de la saga parecen operar, en términos generales, del modo que acabamos de describir.

Recapitulemos. Según la psicología de la memorización y del registro oral, el contenido de lo que se memoriza ha de trasladarse a hechos. Los cuales, a su vez, presuponen un actor o agente. Estos han de escogerse entre la gente notable, con relevancia política, porque el contenido de los preservado tiene que poner gran énfasis en las leyes públicas y privadas. Serán, pues, héroes. Todos los fenómenos no humanos se traducen, por vía metafórica, en un conjunto de acciones; y este traslado se opera, por lo común, haciendo que los correspondientes hechos y decisiones sean obra de agentes especialmente representativos —es decir de los dioses—.

Ahora, volviendo al héroe, hay que señalar que este ser humano notable, dotado de poder, era recordado dentro del contexto de una secuencia humana muy fundamental. Nace, adquiere poder y luego muere: sus hechos y sus dichos encajan entre los dos acontecimientos gemelos que señalan las fronteras de su existencia. Su nacimiento viene precedido de un previo acto de procreación; sus hechos resultan automáticamente relacionados con los hechos de otros seres humanos que han vivido antes que él. Tras él queda el matrimonio de sus progenitores. Tras él, tras su nacimiento, queda su propio matrimonio, que supondrá el nacimiento de sus descendientes —que sobreviven a su muerte—. Tan pronto como aparece en escena, con toda su magnífica cólera, el héroe de la *Ilíada* es trasladado a la orilla del mar y puesto frente a su madre, que conmemora su nacimiento y su muerte. Sus más conmovedoras expresiones, cuando el relato va tocando fin, son aquellas en que recuerda a su padre y en que manifiesta su temor a fracasar en el mantenimiento de la sucesión[5].

La vida y los hechos del héroe constituían un receptáculo en que se contenían y por el que se ilustraban las costumbres tribales. El héroe, por consiguiente, tendía a convertirse en fenómeno moral pasajero. No obstante, esta imagen de algo que surge y en seguida desaparece pone en peligro la continuidad de la tradición. Esta, sea como sea, ha de sobrevivir en la crónica como algo permanente; no como cosa abstracta, sino como paradigma de los hechos. Consecuentemente, las vidas y las muertes de los héroes aparecen encadenadas en una serie interminable, por medio de matrimonios formales y ceremoniosos y de no menos ceremoniosos funerales en que las obsequias de los muertos repiten y refuerzan los

imperativos tribales que los sobrevivientes han de respetar. Vale la pena observar, a este respecto, hasta qué punto se ocupan las artes de la escultura y de la pintura —desde el periodo geométrico al clásico alto— en la representación de bodas, nacimientos, muertes y funerales que, precisamente porque constituían una amenaza para el sentido de duración y supervivencia del grupo, eran ofrecidos en forma de sucesión inalterable, de modo que resultase patente su relación causal.

Los verbos que identifican nacimiento y muerte experimentaron un temprano giro metafórico, por el cual quedaron vinculados a un predicado para representar una acción o el resultado de una acción. Por así decirlo, una nueva situación «nace» o se crea por efecto de una acción previa; un nuevo fenómeno nace de otro anterior[6]. La fórmula homérica «se reunieron y 'fueron nacidos' juntos»[7] ilustra la forma más cruda de la metáfora. 'Nacerse juntos' se añade como variante de la expresión previa, 'se reunieron'. Los traductores modernos acuden de inmediato a formulaciones en paralelo, estableciendo una concatenación inexistente en el texto griego. Esta metáfora y otras correlativas -sobre engendrar, retoñar (como una planta), morir, agostarse, perecer, etc.— se hacen extensivas a lo que nosotros denominaríamos fenómenos. Las disputas, las batallas, las plagas, las tormentas, «hacen« cosas a las personas; pero también «nacen», «brotan», «se agostan», «perecen» o «desisten». El único fenómeno al que no cabe aplicar la metáfora de la muerte es al de los dioses. Estos nacen, engendran, paren, y tales posibilidades se utilizan al máximo. Por otra parte, su falta de muerte se utiliza dentro de la saga a modo de eterno contraste con la inacabable sucesión de fallecimientos a que se sujeta la descripción de las tragedias humanas.

El contenido del registro poético puede por tanto considerarse a) como una inacabable serie de acciones; b) como una también inacabable serie de nacimientos y muertes, los cuales, en su aplicación metafórica a los fenómenos, se truecan en «cosas que suceden» o «acontecimientos». De hecho, «suceder» constituye otra de las traducciones más frecuentes del verbo griego 'nacer', del mismo modo en que 'fallecer' tiende a utilizarse con preferencia a cualquier otra fórmula para traducir el verbo griego 'ser destruido'. Esto de que el informe tribal constituya una serie de acontecimientos —en otras palabras: una serie de nacimientos y muertes— no se nos muestra en toda su evidencia hasta que Hesíodo trata de racionalizar la crónica, ajustándola a un sistema de generaciones o familias. Pero aún no ha llegado el momento de hablar de esta cuestión. La saga —en su más pura forma oral— trataba más frecuentemente de los hechos que de los sucesos. Pero, en términos generales, bien puede afirmarse que la saga —considerándola desde el punto de vista de una crítica posterior y muy refinada—[8] es en lo esencial la crónica de una serie de sucesos, de cosas que ocurren, nunca un sistema de relaciones, causas, categorías y lugares comunes. Para el proceso rítmico-memorístico no hay más lenguaje válido

que el del acto y el suceso: los *nomoi* y los *ethe* entran en la memoria sólo en cuanto cosas que se hacen y cosas que suceden. Alguna excepción hallamos en los aforismos homéricos, donde ya apunta una tendencia a la sintaxis capaz de superar el puro suceso. No obstante, vamos a pasar por alto tales excepciones, al menos por el momento. Las unidades fundamentales de la enciclopedia tribal son conjuntos de hechos y sucesos. La información y la prescripción —que en un estadio posterior de la literatura tenderán a disponerse de modo típico y según la retórica del lugar común— dentro de la tradición oral[9] sólo se preservarán mediante su transmutación en suceso.

Los ejemplos de contenido enciclopédico de la saga anteriormente aducidos son todos conformes a estas normas sintácticas. El carácter y función de la vara de mando arrojada al suelo por Aquiles sólo se manifiestan al expresarse en forma de hechos activos y concretos:

> por este cetro que nunca producirá hojas y ramas, puesto que ya hace tiempo dejó en los montes su tronco y no ha de reverdecer; pues el bronce le peló en torno las hojas y la corteza, y ahora los hijos de los aqueos lo empuñan, juzgadores que guardaron las normas de Zeus[10]...

Las palabras de Aquiles evocan la imagen de diversas situaciones súbitas: el cetro que cortan y pelan en el bosque, el cónclave de los jueces que alzan la rama en alto mientras se expresan en público. La descripción no es en modo alguno estática: hay implícito en ella todo un conjunto de movimientos, gestos y palabras. Las formas de futuro y de pasado, combinadas con un presente limitado al aquí y el ahora en cuanto hecho vívidamente actual, sustituyen nuestra refinada sintaxis de presente intemporal, utilizada para relacionar el sujeto con un predicado universal: «el cetro simboliza la autoridad y la ley».

Las instrucciones de navegación —que ya antes extrajimos del relato— de hecho no se transmiten como procedimientos de valor universal, sino que se recitan como órdenes concretas aplicables a acciones o hechos concretos. «Ahora botaremos al mar divino una negra nave...», va seguido de otras cuatro cláusulas imperativas. Luego, la operación se lleva a cabo en pretérito: «El atrida botó al mar salado una rápida nave y escogió los remeros», etc. Los oyentes pueden irse identificando psicológicamente con estas viñetas, mientras siguen el relato: se trata de hecho concretos, que pueden incorporarse a la memoria.

Es evidente que ningún hecho o suceso puede producirse fuera del contexto de lo que bien podríamos denominar un episodio, un pequeño relato o situación. La memoria rítmica no desea que la interrumpan en su ejecución, obligándola a volver a empezar por el principio; lo que prefiere es irse deslizando de hecho en hecho, de modo que el recuerdo de B se desprenda fluidamente de la expresión de A, y el recuerdo de C de la expresión de B, etc. Esta cadena de asociación narrativa se agrupa de

modo extremadamente natural en torno a un agente cuya imagen ha quedado evocada en un episodio y cuyas palabras y actos se convierten a continuación en el vehículo adecuado para acarrear los contenidos de la enciclopedia tribal. Queda así establecido el principio de que la relevancia[11] narrativa es esencial para la adecuada preservación de la crónica tribal; y el mejor aedo será quien con mayor maestría domine el arte de la relevancia, enmascarando, por así decirlo, el contenido de la enciclopedia a incorporar en la memoria del grupo. La función de la vara de mando (que es, a su vez, otra imagen) se describe dentro de un episodio que la hace relevante: la cólera de Aquiles, la solemnidad de su juramento. Los métodos de navegación surgen en el relato como respuesta lógica a una situación dada: el rey ya ha quedado convencido de la necesidad de reparar la ofensa, y el mejor modo de hacerlo estriba en ordenar que la muchacha sea devuelta al santurario de donde la raptaron. De ahí que el embarque, la carga, la travesía, el atraque, la descarga, no estén descritos por sí mismos, en cuanto operaciones de carácter general, sino como órdenes concretas que se cumplen en el transcurso de una situación activa.

Por último, aunque la memoria rítmica sea teóricamente capaz de albergar una gran variedad de relatos episódicos breves, lo cierto es que toda cultura oral refinada necesita de una *paideia* coherente, de un corpus consuetudinario semiconsistente que pueda irse transmitiendo de generación en generación. Cuanto mayor sea la cohesión de la estructura grupal —o cuanto más fuerte sea el sentido de ethos común que posean las comunidades que se expresan en una lengua también común—, más urgente será la necesidad de crear un gran relato en que hallen compendio todos los relatos breves, en sucesión coherente y agrupados en torno a varios agentes principales que actúen y hablen con cierta consistencia general. Porque las pautas de conducta pública y privada —tal como quedan recogidas en mil episodios concretos—, a pesar de resultar multiformes y variadas, no susceptibles de reducción a un catecismo, han de recopilarse para hacerlas repetibles a voluntad. ¿Qué marco de referencia, que epígrafes capitulares, qué catálogo como de biblioteca empleará la memoria para marcar los dichos y los hechos considerados de importancia? A tal efecto no puede acudirse sino al argumento general de un relato de grandes dimensiones: un argumento que queda recogido en miles de versos, pero que también puede reducirse a episodios concretos de los que extraer ejemplos concretos.

«¿Me preguntas cómo se debe afrontar la muerte? Bien recuerdas a Aquiles, tras la muerte de Patroclo; cómo su madre —que era una diosa— vino a él para recordarle en qué consistía su deber; cuál fue la respuesta de Aquiles»[12]. El marco de la *Ilíada* es lo único que puede servir de recordatorio inicial de este paradigma, en el lugar que le corresponde dentro del relato. El paradigma propiamente dicho, en su consideración de episodio, se trae a colación con todo su dinamismo específico: el contenido

de su mensaje es de carácter general, pero sólo con un refinado valor retrospectivo. Los contextos de la *Ilíada* son las páginas de referencia para la memoria oral.

Las leyes que rigen la sintaxis de la enciclopedia tribal, la textura verbal del acto y el hecho, la necesidad de localización episódica en una situación narrativa, la necesidad de ubicar la situación narrativa en el contexto de un relato grande y compendioso... Todo ello queda ilustrado en el más evidente de los ejemplos didácticos contenidos en la *Ilíada:* el llamado «catálogo», que integra la segunda mitad del Canto II. A este respecto, lo que nos interesa no son las posibles fuentes de dicho «documento». ¿Era una relación micénica? ¿Existió alguna vez en Lineal B? ¿Se trataba de una ordenanza hecha pública para reclutar una flota con destino a la Áulide? ¿O es acaso una guía de navegación de las islas y costas del Egeo, atendiendo a las necesidades y las circunstancias de los siglos IX y VIII? Todas estas cuestiones se han ido planteando en su momento[13]. Pero en este punto vamos a atenernos al simple hecho de que el documento, como lo hallamos en Homero, no puede considerarse tal, sino pieza de crónica oral. Lo que aquí nos importa es únicamente su sintaxis y su contexto. Va a ser una lista de nombres y cifras: «Decidme ahora, Musas que tenéis casas olimpias... ¿quiénes eran los guías y quiénes los caudillos de los dánaos?»[14]. Tales son los términos de que se vale el aedo para adelantarnos el contenido del próximo episodio. Pero toda lista es un esquema o sistema apartado del acto y del hecho. ¿Cómo puede grabarse en la memoria del aedo, o en la memoria de los oyentes? Como si fuese consciente del problema, el bardo profiere una invocación a las Musas en la que, de modo bastante especial e intenso, les pide que lo ayuden en una tarea muy difícil. La abertura de este gran relato, en cambio, no necesitó en su momento sino de una ligera invocación a la diosa. Este contexto nos muestra hasta qué punto es verdad que las Musas simbolizan el modo en que el aedo necesita de la memoria y de su capacidad de preservar ésta, en lugar de constituir una inspiración de carácter espiritual que, desde luego, estaría fuera de lugar en la enumeración de una lista[15]. Tampoco se trata de una lista cualquiera: la mera sintaxis del catálogo es ya imposible para un compositor iletrado. No va a ser un conjunto de datos, sino de acciones. El párrafo inicial —el más ambicioso de todos en cuanto a extensión— es característico:

> Delante de los beocios mandaban Penéleo y Leito [a continuación se dan tres nombres más]... Estos eran los que ocupaban Hiria y la pedregosa Aulide, Esquenos [a continuación se dan veintiséis topónimos, con cierta repetición de «ocupar» y «poseer»]... De éstos venían cincuenta naves y en cada una iban ciento veinte jóvenes de Beocia[16].

Una zona geográfica —Beocia— no se identifica como tal, sino por el nombre de sus hombres. Estos, luego, se ponen en relación con ciertos

poderosos agentes cuyo caudillaje, sin embargo, no se menciona de modo abstracto, sino como acto de poder. A continuación, el ente geográfico —es decir: Beocia— se descompone en localidades, pero éstas no se presentan sino como campo de acción personal de quienes las poseen y en ellas apacientan sus ganados. En seguida —como si la extensa relación de nombres hubiera agotado la capacidad memorística del aedo— pasamos a dos imágenes simples pero activas: los barcos en camino, los hombres que suben a bordo. El «apartado» beocio se trueca, por así decirlo, en episodio activo[17].

Todos los apartados de la lista se ajustan al mismo patrón sintáctico, con ligeras variantes: en todos prevalece la imagen de unos individuos poderosos que acaudillan, conducen o dominan a los demás. Tratándose de ciertos héroes, el aedo se ve arrastrado, cuando los nombra, al relato de algún pequeño episodio que ensancha el contexto narrativo del nombre —el mero dato—, confiriéndole mayor vida y más fuerza de identificación.

A veces se mencionan hechos relativos al linaje del héroe; en tal caso, la mención nunca se limita a que el aludido fuera hijo de Ares o de Heracles, sino que se retrata al padre putativo seduciendo a la madre, con descripción de las circunstancias concurrentes en el hecho. No se trata, pues, de meras notas a pie de página, sino de una recaída en la sintaxis del hecho o del acto, sin la cual pierde fuerzas y desfallece la crónica preservada. Tales insertos narrativos se añaden a los nombres de doce héroes y de tres lugares. Pero no se entienda que estas adiciones narrativas están tomadas de las genealogías familiares honoríficas. En los casos más patentes —los de Agamenón, Menelao, Aquiles, Protesilao y Filoctetes—[18], la adición narrativa está empleada para situar al héroe en el contexto del gran relato del aedo, como si éste estuviera constantemente experimentando la necesidad perentoria de regresar a su relato, incluso mientras nos está ofreciendo algo que resulta ser una lista. Nombrando por dos veces a Aquiles nos recuerda doblemente, en dos versiones distintas, que éste permanece junto a los barcos sin hacer nada, presa de la cólera, etc.[19]

Valga lo dicho para lo referente a la textura de la propia lista. A renglón seguido hay que señalar que la lista en su conjunto se preserva y, por consiguiente, se trae a colación con referencia a un episodio concreto —que le confiere la necesaria relevancia narrativa—.

Reina el pánico en las filas del ejército griego acampado frente a Troya, y todos se disponen a abandonar la guerra; pero Odiseo pronuncia una poderosa arenga reconciliadora, y a continuación Néstor refuerza el argumento necesario para continuar el cerco: insta a Agamenón a que pase revista a las tropas, para elevar el tono combativo de los guerreros. A renglón seguido se describe la revista, en la que los capitanes van arengando a sus respectivos contingentes, según avanzan por la llanura del Escamandro: «Decidme ahora, oh Musas, quiénes eran los caudillos de los dánaos y sus señores». Así utiliza el aedo la relevancia narrativa como

clave para poner en movimiento toda una serie de datos tradicionales. La información del catálogo sólo puede registrarse y ser vehiculada por la memoria viviente en cuanto forma parte de un gran episodio que la sugiere y que a ella nos conduce.

Finalmente, este episodio constituye a su vez una crisis memorable en la narración principal —el Relato de la Guerra de Troya—, en cuanto dicha guerra se recuerda en conexión con el tema del gran enfado de Aquiles. Esta trama general, la estructura épica resultante de los siglos iletrados, entre -1000 y -700, conforma la biblioteca general que ha de contener y vehicular sus materiales —y, en este caso, el material es didáctico en grado sumo—. El Catálogo constituye, al mismo tiempo, una especie de historia de la gente griega y una especie de geografía de su mundo, parte apropiada de la educación general del grupo étnico griego tal como éste surgió en las costas del Egeo en torno al siglo VIII. Si hubiera que reescribir el texto homérico, para adaptarlo a la lógica de un discurso literario de estilo expositivo, tendríamos que iniciar la crónica de la guerra por el catálago, conjunto de datos básicos necesarios para la comprensión del relato que vamos a emprender. Pero la memoria oral invierte el procedimiento. La dinámica narrativa ha de tener prioridad para imponer su embrujo sobre la memoria rítmica, antes de echarse sobre los hombros semejante tarea. La información no puede existir independientemente: si logra acceder a la memoria, es sólo porque viene sugerida en el gran relato del que forma parte. Los catálogos de la épica —que a veces se definen como «elemento hesiódico»— suelen estudiarse como si constituyeran el más antiguo estrato de tradición en los poemas. Ello puede resultar engañoso, porque en la tradición oral nunca habrían podido existir como meros catálogos: tenían que integrarse en un contexto narrativo, para ser expresados en términos de acontecimientos, de cosas que pasaban, o de hechos llevados a cabo por personas vivas. El catálogo, en su manifestación más pura y suscinta, puede haber existido en documentos escritos en Lineal B durante la era micénica —aunque ello resulte bastante dudoso—. Pero en esta forma tan pura y tan sucinta no puede haber formado parte de la tradición oral. La actividad de Hesíodo —primer catalogador conocido— anuncia pues los principios de un estilo de composición que vendría más tarde (y que fue posible gracias a la escritura gremial)[20]. La creciente contribución de la palabra escrita fue lo único que hizo posible que el material de catálogo empezara a desligarse de los contextos narrativos, mostrándose bajo un hábito más seco, más informativo y menos memorable[21].

Si el «conocimiento» preservado (ponemos el término entre comillas intencionadamente) está obligado a plegarse de semejante modo a los requisitos psicológicos impuestos por la saga memorizada, resultará posible definir su carácter y su contenido general teniendo en cuenta tres aspectos distintos, ninguno de los cuales es conforme con el carácter de «conoci-

miento» cuya existencia se da por supuesta en la cultura literaria. En primer lugar, todo los datos o supuestos, sin excepción, tienen que expresarse como sucesos temporales. Todos están condicionados por el tiempo. Ninguno de ellos puede amoldarse a una sintaxis que sea sencillamente válida para todas las situaciones y que, por ello, resulte intemporal; todos han de expresarse en el lenguaje del hecho concreto o del acontecimiento concreto. En segundo lugar, los datos o supuestos se recuerdan y se fijan en la crónica como episodios inconexos y separados, revistiendo cada uno de ellos el carácter de completo y satisfactorio dentro de una serie que se aglutina de modo paratáctico. Tras la acción viene la acción, en una especie de cadena interminable. La expresión gramatical básica capaz de simbolizar el eslabón entre acontecimiento y acontecimiento sería sencillamente la frase «y luego...»[22]. En tercer lugar, los hechos y supuestos independientes se expresan de un modo que les permita conservar un alto contenido de sugerencia visual: toman vida como personas o cosas personificadas, capaces de actuar con toda viveza ante los ojos de la mente. En su independencia episódica y desvinculada, son visualizados con precisión, desfilando en un interminable panorama. En resumen: este tipo de conocimiento, elaborado dentro de la memoria tribal por el proceso poético oral, se halla sujeto precisamente a las tres limitaciones que Platón considera características de la «opinión» *(doxa)*. Es un conocimiento de los «sucesos» *(gignomena)* que se experimentan intensamente por unidades separadas y, así, resultan pluralizados *(polla)* en lugar de integrarse en sistemas de causa y efecto. Y tales unidades de experiencia son visualmente concretas: son «visibles» *(horata)*.

Llevemos un paso más adelante nuestra reflexión acerca de la primera y tal vez fundamental de estas tres características. Todo relato ha de estar condicionado por el tiempo: hasta ahí, nada que añadir. No obstante, lo que en este punto nos interesa es el hecho de que el condicionamiento temporal también afecta a los materiales enciclopédicos contenidos en el relato; es decir: al «conocimiento» conservado en la memoria tribal. El relato propiamente dicho se confía a una sintaxis de pasado, presente y futuro —formas existentes, todos ellas, en el griego clásico—, o a «aspectos» del tiempo existentes en otras lenguas. El material contenido —información, preceptos, usos, etc.— tanto puede darse en futuro como en pasado histórico, o incluso expresándose al modo de un mandamiento, porque el caso concreto tiene que ofrecerse dentro de una interrelación narrativa, presentándose como «hecho». Las instrucciones de navegación son buen ejemplo de lo que acabamos de decir. Pero también puede acudirse al presente, como suele suceder en los aforismos. Aquiles describe el modo en que los mayores «empuñan ahora» el cetro propio de su cargo. No nos hallamos, sin embargo, ante un presente intemporal (si se me permite expresarlo de modo paradójico). Es un presente al que se acude para describir un acto que se produce en el tiempo y que tanto la

imaginación del aedo como la del oyente se representan con toda viveza: «Ahí los tenemos, empuñando el cetro[23]». De modo que ni la información de carácter técnico ni los juicios de orden moral pueden reflejarse en la saga como verdaderas generalizaciones recogidas en el lenguaje de los universales.

Muy al principio de la *Odisea* hay un pasaje muy notable, porque puede parecer una excepción a lo dicho. Pero no pasa de apariencia. Zeus exclama ante el consejo integrado por los restantes dioses:

> ¡Oh dioses! ¡De qué modo culpan los mortales a los númenes! Dicen que las cosas malas les vienen de nosotros, y son ellos quienes se atraen con sus locuras infortunios no decretados por el destino[24].

No es éste un ejemplo de sintaxis propia de las verdaderas definiciones universales. No por ello deja de sugerírsenos una serie de hechos —por los cuales los hombres hacen que sobre ellos caiga la desgracia—; además, todo lo dicho viene condicionado, en el relato, por el ejemplo de Egisto, personaje en cuya caída Zeus afirma no haber tenido parte alguna. Esto representa lo más que el registro oral puede aproximarse a la reflexión filosófica. Lo que no puede hacer, en cambio, es utilizar el verbo «ser» como una especie de cláusula copulativa intemporal en frases como: «los seres humanos son responsables de sus propios actos y de sus consecuencias». Y menos aún: «la suma de los ángulos de un triángulo siempre es igual a dos ángulos rectos». Los imperativos kantianos, las relaciones matemáticas y las expresiones analíticas de todo tipo no es sólo que no puedan decirse: tampoco pensarse. Igualmente imposible resultará una epistemología capaz de optar entre lo lógicamente (y, por tanto, eternamente) verdadero y lo lógicamente (y eternamente) falso. El condicionamiento temporal constituye un aspecto de la concreción que trae consigo todo el discurso homérico, en la forma en que ha llegado hasta nosotros.

Hemos venido argumentando que este tipo de discurso, precisamente por ser el único que puede producirse en el seno de una cultura oral, señala los límites dentro de los cuales puede expresarse la mentalidad de los miembros de dicha cultura, es decir: el grado máximo de refinamiento que les es dado alcanzar. De modo que en una cultura oral todo «conocimiento» se hallará sometido al condicionamiento del tiempo, lo cual viene a ser como afirmar que en dicha cultura no puede darse el «conocimiento» tal como nosotros lo entendemos ahora.

Es a ese rasgo de la mentalidad homérica al que se dirigen tanto Platón como otros pensadores preplatónicos, solicitando que el discurso del «devenir» —la interminable sucesión de hechos y sucesos— sea reemplazado por el discurso del «ser» —el de las expresiones que, en jerga moderna, llamaríamos analíticas, libres de todo condicionamiento temporal. En la

filosofía griega, el enfrentamiento entre ser y devenir no arranca, en principio, del tipo de problemas lógicos característico del pensamiento más elaborado, ni mucho menos lo ponen en marcha la metafísica o el misticismo. El enfrentamiento entre ser y devenir se produce por primera vez cuando cristaliza la demanda de que la lengua y la mente de los griegos rompan con el legado de la poesía, ese flujo rítmico de imaginería aprendida de memoria, sustituyéndolo por la sintaxis del discurso científico —con independencia de que éste sea de orden moral o de orden físico.

La saga ha de estar integrada por hechos y acontecimientos; pero no es menos cierto que éstos no pueden producirse sino dentro de una serie en la que cada uno de ellos, por así decirlo, se contiene a sí mismo; y que cada hecho tiene su propio impacto en el oyente, que va identificándose sucesivamente con todos, sin tratar de integrarlos en una organización de carácter reflexivo, es decir: sin establecer relaciones de subordinación entre actos principales y actos secundarios. El orden verbal, por lo común, se atendrá al temporal: implícita o explícitamente, la relación entre cada hecho quedará establecida con la cláusula «y luego». Así, pues, el registro puesto en la memoria está constituido por una vasta pluralidad de hechos y de acontecimientos; una pluralidad que, lejos de organizarse según una cadena causal, va adoptando la forma de una serie asociativa interminable. Dicho en pocas palabras: el registro rítmico, por naturaleza, constituye un «mucho», y no puede someterse al tipo de organización abstracta por el que los «muchos» resultan agrupados en un «uno». En términos estilísticos, esta verdad puede definirse como enfrentamiento entre la composición paratáctica[25], propia de la épica, y la composición periódica que ya detectamos, por ejemplo, en los discursos de Tucídides. Pero no se trata de una simple cuestión de estilo. Para demostrarlo, procedamos a analizar los primeros versos de la *Ilíada*, teniendo en mente el enfrentamiento que acabamos de definir:

> Canta, oh Diosa, la cólera del Pelida Aquiles; cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Hades muchas almas valerosas de héroes, a quienes hizo presa de perros y pasto de aves —cumplíase la voluntad de Zeus—, desde que se separaron disputando el Atrida, rey de hombres, y el divino Aquiles.

Esta versión traduce los verbos y participios en su orden griego. El mismo material, organizado de modo más categórico, podría quedar expresado del modo siguiente:

> Mi canto habla de una catástrofe militar en que los Aqueos sufrieron multitud de bajas, como consecuencia de la cólera de Aquiles. Cólera que a su vez fue producto de una fuerte disputa con Agamenón, y que se hizo efectiva con la colaboración de Zeus.

En la versión homérica, la imagen de la fuerte cólera de Aquiles desemboca en otra por la que se representa la actividad que los hombres suelen asociar con semejante cólera: la mortandad humana; ésta, a su vez, se desarrolla añadiéndole las almas de los héroes enviadas al Hades y sus cuerpos diseminados por el campo de batalla. Inmediatamente, sin solución de continuidad, el centro de atención pasa de súbito a la mente de Zeus, con sus planes y designios. Pero también aquí existe un vínculo asociativo: Aquiles es el más poderoso de los hombres, Zeus es el más poderoso de los dioses; ambos quedan vinculados en una acción común. En seguida, el aedo trata de ofrecernos una retrospectiva temporal (que, en parte, es también causal) por la que se nos muestra el inicio de la disputa entre ambos caudillos. La disputa viene sugerida por la cólera; la adición del segundo caudillo viene preparada por la presencia del primero. Las imágenes que verbos y sustantivos van evocando se suceden en orden paratáctico: cada unidad de significación subsiste por sí misma; el vínculo es, substancialmente, el posibilitado por la añadidura de nuevas palabras mediante las que se explotan asociaciones ya existentes en otras palabras anteriores —aportando también otras variantes. De hecho, los lenguajes de este tipo se elaboran sobre el principio de las variantes sobre lo mismo, tal como vimos en un capítulo anterior al hablar del discurso rítmico memorizado.

Nuestra segunda versión, por el contrario, empieza por aislar y describir la situación general de la epopeya (al menos hasta el Canto XVII): una derrota militar; a este hecho se subordina, de modo reflexivo, y como causa, la cólera de Aquiles; a la cual, a su vez, se subordina la disputa con Agamenón. El designio de Zeus pasa ahora a ocupar el último lugar en la serie de causas y efectos, subordinándose también a la cólera, en cuanto ésta constituye condición esencial de su cumplimiento. Este proceso constituye un acto de integración en el que, como consecuencia de una serie de hechos paratácticos múltiples, se otorga la consideración de más importante a un hecho concreto, disponiéndose los demás en orden de subordinación, de manera que una sola reflexión compuesta desempeñe el papel anteriormente confiado a varias impresiones sucesivas.

No puede afirmarse que el texto homérico esté enteramente libre de composición periódica. De hecho, la introducción de la *Ilíada*, analizada a fondo, nos aportaría ejemplos de subordinación en grado de tentativa. Ello se debe al elevado refinamiento de dicha introducción. Así, se nos dice que «Apolo, encolerizado, ha enviado la peste, porque el Atrida ha deshonrado al sacerdote Crises»[26]. Para atenerse a un orden temporal paratáctico, esto mismo tendría que haberse expresado así: el Atrida ha deshonrado al sacerdote y Apolo ha montado en cólera. No obstante, este sencillo caso constituye un buen ejemplo de las dificultades que ha de superar el medio oral para integrar la experiencia en cadenas de causa y efecto. El razonamiento de tipo causal parte del supuesto de que el efecto

es más importante que la causa, lo que hace necesario seleccionar un pensamiento antes de ponernos a buscarle explicación. Con ello se invierte lo que podríamos denominar orden dinámico-temporal, o natural, donde los hechos se asocian en una serie similar a la de su sucesión en la experiencia de los sentidos, valorándose o apreciándose uno por uno, mientras llega el siguiente[27].

Pero, aun siendo cierto que Homero alcanza a disponer así la experiencia, confeccionando pequeñas unidades a partir de la pluralidad, tampoco puede decirse que tales casos sean representativos. Lo característico del registro rítmico es que sus unidades de significación estén constituidas por momentos de acción o de acontecer vívidamente experimentados[28]. Momentos que se agrupan de modo asociativo para constituir un episodio, pero teniendo en cuenta que las partes del episodio son mayores que el todo. La multiplicidad predomina sobre la unidad.

Esta misma ley es aplicable a todo «conocimiento» que la enciclopedia tribal pueda contener. El «conocimiento» también ha de sobrevivir en unidades aisladas, representadas, cada una de ellas, por hechos de fácil captación con que el oyente pueda identificarse. Si pasamos revista al contenido material, es decir: a las expresiones características que en el Capítulo 4 extrajimos del Canto I de la *Ilíada*, veremos con toda claridad hasta qué punto es cierto lo que afirmamos. En pocas palabras: los *nomoi* y los *ethe* no se presentan ni registran como sistema de leyes, públicas y privadas, sino como una pluralidad de casos típicos dotados de la coherencia propia de una pauta de vida que no es orgánica, sino instintiva. Ajustarlos a un sistema, poniéndolos por géneros, por especies y por categorías, equivaldría a crear una unidad partiendo de la multiplicidad homérica. Tarea que quedó reservada a la mentalidad griega de los siglos V y IV antes de Cristo. En cuanto a la información técnica, es ilustrativo, una vez más, el ejemplo de las normas de navegación, que no se se recogen y agrupan como tales normas, sino que, por el contrario, aparecen en cuatro pasajes distintos, puestos en relación, cada uno de ellos, con un contexto narrativo concreto; y es la mente razonadora del lector refinado quien relee y revisa el texto, agrupando las normas bajo un único epígrafe.

La necesidad de preservar la tradición moral, dentro de esta serie de unidades memorizadas en forma dispersa, nos aclara el motivo de que la tradición, analizada en detalle, no sólo resulte repetitiva, sino que se recoja en versiones distintas y, hasta cierto punto, contradictorias —si juzgamos según los cánones de una ética dotada de coherencia lógica—. Las recomendaciones y las órdenes, al presentarse de modo episódico, resultan coloreadas por su contexto narrativo, por su emplazamiento concreto dentro del relato, quedando su aplicabilidad enmarcada en ese mismo contexto. Cabe afirmar, en consecuencia, que la épica aportaba ejemplos de buen hacer o decir para muchos tipos distintos de ocasión; ejemplos que, en muchos casos, se habrían anulado mu-

tuamente de hallarse emplazados dentro del mismo credo, pero que no carecían de sentido dentro de la multiplicidad de la experiencia heroica.

Válgannos por ejemplo los grandes discursos del Canto IX de la *Ilíada.* Odiseo encabeza una delegación cuyo objetivo estriba en persuadir a Aquiles, por la vía del aforismo y del ejemplo, de que debe reintegrarse a las filas del ejército. Aquiles, en su réplica, basa su negativa en otros tantos aforismos y ejemplos. Los discursos de ambos caudillos —como también los de Fénix y Ayax— están repletos de citas claramente aplicables a situaciones morales concretas. El oyente que memorizara tales pasajes podría recordarlos instintivamente para aplicar en parte tales discursos a su propia experiencia, cuando se le presentara la ocasión. Hay, pues, momentos en que lo correcto es abstenerse (Aquiles) y momentos en que lo correcto es hacer frente a la situación (Odiseo); momentos en que ayudar a los camaradas se antoja deber ineludible (Odiseo) y momentos en que lo esencial es la afirmación de la propia dignidad (Aquiles). La tendencia de la saga a tipificar tales consideraciones, situándolas en el inconsciente del lector, en forma de paradigmas del comportamiento adecuado, nos explica el hecho de que el estilo homérico sea tan elevado. Pero es precisamente esta virtud del poeta la que se antoja vicio a los racionalistas del siglo V, en su búsqueda de argumentos coherentes en que fundamentar la moral[29]. Búsqueda que se lleva a sus últimas conclusiones en las páginas de Platón. Era al carácter flexible de la moralidad poética a lo que Platón se refería cuando afirmaba que «la poesía imitativa nos presenta a los hombres realizando actos forzosos o voluntarios a causa de los cuales piensan que son felices o desgraciados y en los que se encuentran ya apesadumbrados, ya satisfechos»[30].

Por razones mnemotécnicas había otro aspecto indispensable en toda epopeya: la necesidad de que estuviera integrada por hechos y de que tales hechos se presentaran de modo no sólo plural e independiente, sino también tan visual como fuera posible. El esfuerzo psicológico que supone el acto de recordar venía facilitado, primero, por el ritmo, por el eco acústico, por una palabra o frase que evocara su correspondiente palabra o frase variante; esto es: por similitud de sonido. Pero también contribuía, en segundo lugar, el hecho de que los acontecimientos, según se sucedían, tendieran a sugerirse unos a otros, porque guardaran cierta correspondencia con el tipo de orden secuencial a que nos tiene acostumbrados la vida cotidiana. La destrucción sugiere muerte; la cólera, disputa. No obstante, un tercer método de incitar la memoria podía consistir en la semejanza visual entre los componentes de la crónica: que una agente se pareciera a otro, que determinada proeza se pareciera a alguna otra... La imagen de un hombre colérico nos lleva a la de ese mismo hombre desenvainando la espada; pero esta última imagen puede estar relacionada con otra, en la que nos figuremos que una tercera persona sujeta por detrás al colérico.

Aquiles, poderoso héroe, se parece mucho, en cuanto tal, al poderoso héroe Agamenón. El rayo de Zeus nos puede llevar a la contemplación de las flechas de Apolo. La cólera acarreó innumerables males a los aqueos, arrojando numerosas almas al Hades. Aquí, el empleo del plural —no el mal, sino males sin cuento— contribuye a que la fatalidad salte a los ojos: la multitud de los males halla su contrapartida visual en la multitud de las almas. Cabe atribuir al epíteto homérico una doble función: contribuyendo parcialmente al ritmo, por reflejo automático, ahorra esfuerzos al aedo; pero también sirve para que el objeto se perciba visualmente con más precisión. Si los navíos son rápidos, percibimos la ligereza con que sus velas los arrastran. El sacerdote no viene a prometer rescate: lo trae en las manos, junto con el cetro de oro con las ínfulas de su cargo. Los atributos, que no son esenciales en el relato, contribuyen a la figuración visual de la escena y de sus actores.

Más arriba, al tratar del modo en que el aedo crea y repite su enciclopedia tribal, acudimos al símil de una casa llena de muebles a través de la cual se va abriendo camino el poeta, tocando a veces algún objeto. Si tenemos la mirada puesta en una mesa, lo primero que buscaremos con los ojos será otra mesa, o una silla, no el techo o las escaleras. A una ayuda psicológica de este tipo hubo de acudir la épica para que la memoria la retuviese con la máxima eficacia. De ahí que sus unidades de significación estuvieran visualizadas al máximo, para que la comunicación avanzara de visión en visión.

Lo que ahora estamos acotando es el sentido básico de una palabra muy utilizada: «imagen». En su comienzo, es una porción de lenguaje enunciada de modo tal, que fomente la ilusión de que tenemos ante los ojos el suceso de que se nos habla o la persona que lo protagoniza.

De hecho, la acción y su agente siempre resultan fáciles de visualizar. Lo que no podemos visualizar es una causa, un principio, una categoría, una relación, etc. Lo abstracto puede definirse de muchas maneras y con diversos grados de refinamiento verbal. ¿Es la diosa Memoria una abstracción? ¿Es la cólera de Aquiles una abstracción? No, si nos atenemos a los términos en que hemos definido las características de la comunicación preservada. Para entrar a formar parte del registro o crónica, ambas, la memoria y la cólera, han de representarse como agentes o hechos pertinentes dentro de un contexto, y visualizados con toda precisión. En tanto que la visualización siga siéndole indispensable, al discurso oral le resultará muy difícil incurrir en abstracciones. Su contenido se limita a una serie de hechos, y ninguno de ellos merece propiamente la consideración de universal, porque los universales no surgen sino cuando el conjunto de los hechos se distribuye por temas, y esta redistribución se ajusta a un determinado orden causal. Aún está por llegar la era de lo abstracto y lo conceptual.

Homero puede resultar engañoso en su manejo del vocabulario, llevándonos a atribuirle cierta capacidad para lo abstracto. No obstante, a esta conclusión sólo puede llegarse a costa de ignorar el contexto gramatical, concentrándose en la palabra propiamente dicha (lo cual no es muy buen sistema para valorar su efecto en la consciencia del oyente). El advenimiento de lo abstracto despunta ya en Hesíodo, donde el flujo de las imágenes queda sometido al agrupamiento por temas y categorías, y donde el autor investiga las relaciones causales entre los fenómenos. Pero la abstracción no se alcanza plenamente hasta que no se identifican los propios epígrafes y categorías, dándoles un nombre singular del género neutro[31]. En tal sentido, fuerza es reconocer que el mismo Homero incurre en esta práctica, en los aforismos. Pero siempre con carácter excepcional, apuntando hacia una dicción y una sintaxis que habría de destruir por completo la poesía.

La visualización así practicada por los aedos tenía un carácter indirecto. Se procedía a agrupar las palabras de modo que subrayasen los aspectos visuales de las cosas, llevando al oyente a que pusiera en funcionamiento la imaginación. Las técnicas directas de memorización eran todas acústicas, y todas apelaban a la aceptación rítmica en la escucha. Con la llegada de la palabra escrita, la vista se sumó al oído, en cuanto medio para la preservación y repetición del material a comunicar. Las palabras, en ese momento, podían ya recordarse por medio de la vista, resultando ello en un considerable ahorro de energía psicológica. El registro ya no tenía que llevarse en la memoria viva: bastaba con que quedase a mano, en espera de ser utilizado. Con lo cual se reducía la necesidad de enmarcar el discurso de modo que resaltasen sus aspectos visuales, con la consiguiente pérdida de fuerza de la tendencia a visualizar. De hecho, cabe sugerir que la creciente alfabetización abrió camino a la experimentación en el terreno de lo abstracto. Una vez liberado de la necesidad de preservar vívidamente la experiencia, el creador quedaba libre para reorganizar ésta de modo reflexivo.

En suma: distinguimos aquí tres aspectos de la comunicación preservada por medios orales; los tres se corresponden con la definición platónica de la «opinión» —como actitud mental que se ocupa a) más del devenir que del ser, b) más de lo múltiple que de lo único, c) más de lo visible que de lo invisible y pensable—. Para cubrir todas las posibilidades, cabría añadir un nuevo aspecto, también correspondiente a algo afirmado por Platón sobre la mencionad actitud mental. El rápido panorama está elaborado de modo que, seduciéndonos, nos empuje a identificarnos con los hechos allí presentados, con sus penas y sus gozos, con sus rasgos de nobleza y con sus rasgos de crueldad, con sus hazañas y con sus cobardías. Según vamos pasando de una a otra experiencia, sometiendo nuestra memoria al embrujo de la cantinela, la experiencia entera se convierte en una especie de sueño en que las imágenes se suceden de modo automático, sin control

consciente por nuestra parte, sin pausa para que pensemos, para que reorganicemos los datos o para que establezcamos generalizaciones, sin darnos oportunidad de plantear preguntas ni dudas —porque todo ello implicaría una quiebra en el proceso de fascinación, que lo pondría en peligro. Cuando nos ocupamos del placentero embrujo que la Musa melíflua ejerce sobre el oyente, según Hesíodo, ya dijimos que el poeta parece estar describiendo una especie de hipnosis. Si la información preservada se atiene a las características aquí enunciadas, habrá que admitir que, de hecho —y en contraste con el discurso reflexivo y cogitativo— se trataba de una forma de hipnosis en que el automatismo emotivo desempeñaba un papel muy importante (los hechos precipitan los hechos, las imágenes precipitan las imágenes). De ahí, seguramente, que Platón suela describir la mentalidad no filosófica como algo equivalente a caminar en sueños —coincidiendo en ello con otros pensadores—[32].

El contraste tenía que resultar mucho más pronunciado en la antigüedad. A fin de cuentas, ahora nadie espera de nosotros que nos aprendamos de memoria la *Ilíada*, ni que nos identifiquemos con ella, ni que vivamos de conformidad con sus preceptos. La épica griega poseía unas facultades de evocación, de grandeza, de logro psicológico, únicas en su género. Aun careciendo de disciplina descriptiva o analítica, se bastaba para proveer de una vida emocional completa. Era una vida sin examen de conciencia, pero nada ni nadie la ha superado aún en su capacidad de manejar los recursos del inconsciente y armonizarlos con lo consciente.

[1] *República* 601b9, cf. 600e5.

[2] *República* 603c4 ss.

[3] Supra, cap. 1.

[4] *Ilíada* I.314.

[5] *Ilíada* I.352, 414 ss. (cf. 18.54 ss., 95-6); 24.534 ss. (cf. 19. 326 ss.).

[6] *Ilíada* I.49, 57, 188, 251, 493; sólo cinco casos en 611 versos (añádanse 280 γείνατο). Lo que se dice en *LS(J)* en la acepción γίγνομαι nos facilita un instructivo ejemplo de cómo una texto analítico puede trastrocar por completo el modo en que se produjo históricamente el proceso griego hacia la abstracción. En esta obra, se da a la palabra o el sentido general o el básico de «acceso a un nuevo modo de ser»; de este universal se deduce la acepción «llegar a ser», como opuesto a εἶναι; de lo cual, a su vez, resultan las acepciones derivadas «nacer», «producirse», «ocurrir», «convertirse» o «devenir». Dado su planteamiento, los editores se ven obligados a documentar el sentido básico de la palabra en textos de Empédocles y de Platón. Sólo en las acepciones secundarias pueden aducir ejemplos homéricos.

[7] *Ilíada* I.57; cf. 9.29, 430, 693.

[8] Holt, p. 79, señala con respecto al sustantivo γένεσις, —que en Homero sólo aparece en tres ocasiones, y siempre en *Ilíada* 14 (201, 246, 302)—, que Chantraine describe su significado con las palabras «poder latente» («puissance cachée»), traduciéndolo por «principio vital» (cf. también, en la misma obra, el desarrollo de φύσις, que en Homero sólo se encuentra en *Odisea* 10.303). Holt argumenta a favor de una estrecha relación con γενετή o «nacimiento», apuntando la posibilidad de que sea un «invento» griego destinado a expresar el sentido de «nacimiento» «en cuanto se sitúe más allá del alcance de la experiencia humana y se distinga, por tanto, de γενετή, que es un tipo específico de nacimiento». He aquí, podríamos decir, un instructivo ejemplo del principio de la «protoabstracción» en Homero. Pero *genesis* no deja de ser un «nacimiento», es decir: una palabra procesual, ligada con el recuerdo fáctico de haber nacido. Se trata de un proceso pensado de manera muy característica, porque vacila entre «nacimiento» y «origen» (en los idiomas modernos, este último término es «aristotélico» por su tono conceptual establecido; y más aún «principio vital».

[9] Tal vez debamos lamentar el hecho de que el tema de la abstracción, o de su ausencia en Homero, se haya mezclado con la polémica sobre la datación relativa de la *Odisea.* Webster (pp. 280-2) pasa revista a los datos estadísticos sobre palabras abstractas reunidos por Cauer en *Grundfragen,* tal como los utiliza Page en *Homeric Odissey,* y se siente en la obligación de corregir las conclusiones a que llega Page. La transición de la mentalidad y del vocabulario homérico al posthomérico es mucho más significativa que la matización de las diferencias (si alguna hay) entre la *Ilíada* y la *Odisea.*

[10] Ilíada I.234 ss.

[11] Supra cap. 5.

[12] Cf. *Apología* 28b9 ss.

[13] Supra, cap. 7, notas 19, 21.

[14] *Ilíada* 2.484, 487.

[15] En 2.493, el aedo, hablando en nombre propio, anuncia lo que viene a continuación: a) Voy a nombrar a los capitanes de los barcos y (la suma de) todos los barcos. (Este verso corresponde presumiblemente a la fase 'jónica' de la composición; cf. supra, cap. 7, n. 19). El anuncio va precedido de un párrafo de nueve versos en el que b) invita a las Musas a declarar:

c) porque vosotras sois diosas y presenciáis y veis todo
d) —nosotros sólo clamores oímos y nada vemos—,
e) quiénes eran los guías de los dánaos, sus caudillos.
f) Su multitud yo no la referiré sin duda ni tal vez la nombre,

g) ni aunque para mí diez lenguas, diez bocas, hubiera, voz irrompible y hubiera en mí pulmón de bronce

h) si vosotras no sabéis de memoria las multitudes que sobre Troya marcharon.

Lo que se pretende con todo esto no es separar el conocimiento humano del divino o inspirado (como trata de demostrar Dodds), porque en (a) se establece que la lista va a ser obra del poeta, mientras que en (b) se le atribuye a las Musas, y en (f) y (h) se da por supuesto que la lista es obra hecha en común por poeta y Musas. En (c) y (d) se distingue entre el canto de las hazañas y el que contiene información, asignando el primero al poeta y el segundo a la Musa. Pero sabemos, por numerosos contextos homéricos y por Hesíodo (*Teogonía* 100), que tanto una como otra tarea son propias de la Musa; la diferencia entre ambas estriba en que la información es de carácter general, fruto de la experiencia o «presencia» universal, mientras que el canto de las hazañas es (por implicación) más concreto o limitado. (h) subraya el hecho de que la información es un acto de recogida y registro; y (g) subraya a su vez que la contribución de la Musa a la lista ha de ser tanto física como piscológica: recitar la lista (y retenerla en la memoria) requiere una tremenda energía.

[16] *Ilíada* 2.494 ss.

[17] Cf. cap. 7, nota 19.

[18] *Ilíada* 2.577 ss., 686 ss., 721 ss., 721 ss.

[19] 685, 769 ss.

[20] Chadwick, Vol. I, capítulos 10 («Antiquarian Lettering») y 12 («Gnomic Poetry»), evita incurrir en esta suposición (p. 276: «... la intrusión de los historiadores de la antigüedad en el terreno de la poesía heroica»... y p. 399: «... en Grecia, el cultivo de la poesía gnómica parece venir más tarde que el de la poesía heroica»).

[21] Un sorprendente paralelo con esta norma, tal como se manifiesta tanto en la sintaxis como en el contexto del catálogo homérico, nos viene suministrado por la presencia de un catálogo de las Tribus de Israel en la canción de Débora (Jueces 5). Este canto épico, que es muy antiguo, relata una memorable victoria obtenida sobre los cananeos por un coalición de tribus hebreas. Pero hubo algunas que se mantuvieron aparte. Los encomios del poeta, mezclados con reproches dirigidos a los «neutrales», dan motivo a que en este canto se conserve la primera anotación que nos ha llegado de las tribus hebreas y de su localización territorial.

[22] Ello no implica, sin embargo, que la épica primitiva sea una crónica, porque la noción de secuencia temporal correcta —refractaria a la subjetividad del poeta— es ya muy refinada (cf. Tucídides). La cronología depende en parte de la maestría con que se domine el tiempo como abstracción (cf. más adelante, n. 27). Sigo, pues, abrigando mis dudas con respecto a la tesis de Kakridis, *Homeric Researches*, p. 91 ss. (citado por Webster, p. 273), en el sentido de que la existencia de una épica cronística anterior es presupuesto necesario de la épica «dramática» que representa la *Ilíada*.

[23] *vid.* cap. 4, nota 12.

[24] *Odisea* I.32-4; cf. 22.412-16; de este pasaje se ocupa Nestlé, p. 24.

[25] *Notopoulos*, «Parataxis» (p. 13): «... la parataxis y el tipo de mentalidad mediante la cual se expresa constituyen el modo normal de pensar y expresarse antes del periodo clásico»; (p. 14) «Toda nueva crítica (de la poesía oral) debe basarse en un hecho observado por los estudiosos de la mentalidad primitiva: el interés se centra en lo particular y más destacado, antes que en el conjunto».

[26] *Ilíada* I.11 ss.

[27] Zielinski señala que el «tiempo» épico no admite intervalos vacíos, en los que nada sucede y que el narrador puede saltarse. A la inversa, toda serie de hechos, una vez narrada, llena por completo el espacio de tiempo disponible: en el épica heroica no hay modo de decir «mientras tanto». Cuando dos hechos suceden al mismo tiempo, ambos han de expresarse paratácticamente. La épica es un río: desde la orilla no se perciben sus idas y venidas. Lorimer (pp. 476-9) hace muy buen uso de esta tesis para apuntalar con ella su

concepto unitario de Homero (cf. también supra, cap. 7, n. 19). El análisis que hace Fraenkel (pp. 1-22) del concepto del tiempo en la primitiva literatura griega constituye un buen suplemento al de Zielinski: el epos griego se halla libre de toda noción abstracta del tiempo. Concretamente: las frases hechas en que se incluye *chronos* parecen denotar periodos de espera o de retraso, o también de ociosidad, como si el hombre hubiese descubierto la noción del tiempo a través del acto de esperar (pp. 1-2); la épica traza el curso de los acontecimientos situándolo en el seno de una corriente única; el «día» (experiencia concreta) es el símbolo preferido por Homero: en la *Ilíada* puede cubrir cualquier acción (p. 5), o cualquier experiencia en la *Odisea* (p. 7).

[28] «En términos generales, la diferencia entre imaginación e intelecto está en que la primera se presenta a sí misma un objeto que experimenta como uno e indivisible; mientras que el intelecto va más allá del objeto único y se presenta a sí mismo un mundo compuesto por otros muchos objetos, entre los cuales hay relaciones de tipo determinante». Collingwood, p. 252.

[29] Las nuevas normas del racionalismo del siglo V hicieron que quedasen al descubierto determinadas contradicciones de los poetas: las mismas que los sofistas habrían tratado de reconciliar, como sucede en el paradigma de método presentado —¿y parodiado?— por Platón en el «Interludio de Simónides», dentro del *Protágoras*.

[30] *República* 10.603c4 ss.; supra, notas 2, 3.

[31] Todo esto constituye una excesiva simplificación de un proceso bastante complicado, uno de cuyos aspectos fundamentales ha sido bien denotado por Diels (citado en Holt, p. 109): «El verbo significa incidencia del proceso en general; el sustantivo determina la situación característica. El primero se contempla en concreto; el segundo, en abstracto. En lo cual hallamos un patrón de conducta lingüística por el que se nos viene a indicar que el lenguaje procede de lo perceptivo a lo conceptual... En el transcurso de ese gradual desarrollo del empleo sustantival, según éste va suplantando al verbo, la prosa emerge de la poesía». A lo cual añado que el nombre, cuando «emerge», suele ser más un gerundio, un hecho o suceso, que un fenómeno o cosa. La abstracción es un fenómeno mental no abierto al examen, salvo si logramos inferirlo de los cambios en la conducta lingüística. Entre los utensilios lingüísticos se incluye la acuñación de nuevos sustantivos (p.e., los de «acción» en —*σις*, atribuidos por Holt a la literatura jónica), el «ensanchamiento» de otros más antiguos (p.e. *arete*, *cosmos*, *soma*) y, finalmente, el intento de «destruir» el nombre por completo, a través del neutro singular (Snell, *Discovery*, cap. 10). Los mismos procedimientos, tal como se dieron entre Homero y Platón, serán objeto de nuestro estudio en un capítulo posterior.

[32] *República* 5.476c5 ss., Heraclito B 1, 21.

SEGUNDA PARTE

Necesidad del Platonismo

Capítulo XI

Psique, o la Separación del conocedor y lo conocido

En un momento dado, a finales del siglo V antes de Cristo, empezaron a surgir griegos capacitados para hablar de sus «almas» como poseedoras de un yo o de una personalidad autónoma: no como fragmentos de la atmósfera ni de la fuerza vital del cosmos, sino como entes, como substancias reales. Al principio, este concepto sólo estaba al alcance de los más refinados. Todavía en el último cuarto del siglo V hallamos pruebas de que la noción no era entendida por la gran mayoría de los hombres, y que los términos mediante los cuales se expresaba sonaban extraños a casi todos los oídos[1]. Pero no había concluido el siglo IV cuando el concepto ya estaba integrado en la lengua griega, constituyendo uno de los presupuestos básicos de su cultura.

Los estudiosos han tendido a relacionar este descubrimiento con la vida y enseñanzas de Sócrates, identificándolo con el cambio radical por él introducido en el significado de la palabra griega *psyche*[2]. Esta, en lugar de referirse ya al espíritu o espectro del hombre, ya a su aliento vital o incluso a su sangre —cosas, todas ellas, desprovistas de sentido y conocimiento de sí mismas—, pasó a significar «espíritu pensante», capaz de tomar decisiones en el plano moral y también de alcanzar el conocimiento científico —sede de la responsabilidad moral, algo infinitamente precioso, esencia única en todo el ámbito de la naturaleza.

De hecho, resulta seguramente más acertado afirmar que la figura de Sócrates sirvió para afianzar el descubrimiento, poniéndolo a su servicio; pero la noción propiamente dicha deriva del esfuerzo conjunto de muchas cabezas, tanto contemporáneas como anteriores a Sócrates. A este respecto cabe mencionar, sobre todo, a Heráclito y Demócrito[3].

Es más: el descubrimiento no sólo llevaba implícito el significado de la palabra *psyche*. También los pronombres griegos, personales y reflexivos, empiezan a situarse en un nuevo contexto sintáctico, porque se utilizan, por ejemplo, como complemento de objeto de los verbos de cognición, o porque se colocan en antítesis con el «cadáver» o «cuerpo», en cuanto supuesta morada del «ego»[4]. Tropezamos aquí con un cambio de la lengua griega, de la sintaxis del uso lingüístico y de las resonancias de determinadas palabras, que ha de considerarse integrado dentro de una amplísima revolución intelectual, y que ejerció su poderosa influencia en el conjunto

de la experiencia cultural griega[5]. Pero no es ahora el momento de demostrarlo[6]. El hecho fundamental, el descubrimiento propiamente dicho, no admite discusión, ni hay historiador que lo impugne. Lo que en este punto nos interesa es revelar la relación existente entre el descubrimiento de la psyche y la crisis de la cultura griega dentro de la cual se operó el reemplazo de la tradición oral memorizada por un sistema de enseñanza y de educación enteramente distinto —dentro de la cual, por consiguiente, se opera el paso de la mentalidad homérica a la platónica—. En lo tocante a dicha relación, es de nuevo en el propio Platón (más concretamente: en su *República*) donde hallaremos las pruebas.

Recordemos en qué consistía la experiencia docente para el griego homérico y posthomérico. Se le pide, en cuanto ser civilizado, que se ponga al corriente de la historia, la organización social, la capacidad técnica y los imperativos morales del grupo a que pertenece. Este grupo, en época posthomérica, será el constituido por la ciudad —que, a su vez, no constituye sino un fragmento del mundo helénico en su totalidad—. La ciudad participa de una conciencia a la que el educando, por su parte, se sabe adscrito, como heleno que es. Este conjunto total de experiencia (evitemos la palabra «conocimiento») se incorpora a un relato o conjunto de relatos rítmicos que el educando se aprende de memoria y que en ésta queda para su eventual invocación. En ello constiste la tradición oral, algo que el educando acepta sin plantearse duda alguna al respecto —pues de otro modo no alcanzaría a quedarse impresa en su memoria viva—. Su aceptación y consiguiente retención resultan psicológicamente posibles, primero, por un mecanismo de autosometimiento a la función poética, y, segundo, porque el educando se identifica con las situaciones y los hechos relatados en la representación. Su capacidad memorística no se movilizará del todo más que en el caso de que el hechizo sea completo. Así, pues, su receptividad a la tradición posee —desde el punto de vista de la psicología interna— un cierto automatismo, contrarrestado, no obstante, por la capacidad directa y sin trabas que el educando tiene para la acción, como fruto de los paradigmas que antes ha absorbido. No ha de plantearse el porqué de nada.

Esta descripción del modo en que la tradición absorbe al educando está simplificada en exceso. Ya en el propio Homero[7] hay claros signos de que la mente griega alguna vez partiría en busca de diferentes tipos de experiencia. Y toda apreciación del estado mental en que se hallaba el hombre homérico dependerá del punto de vista en que nos situemos. Si lo que tenemos en cuenta es la presencia de una inteligencia crítica plenamente desarrollada y consciente de sí misma, hay que entender que el hombre homérico era producto de todo lo que veía, de todo lo que oía y de todo lo que recordaba. Su labor no consistía en formarse convicciones individuales y únicas, sino en conservar tenazmente su tesoro de ejemplos. Estos se hallaban constantemente presentes ante él, en sus reflejos acústicos,

aunque también fuera capaz de otorgarles imágenes con la fantasía. El hombre homérico marchaba, pues, con su tradición. Su condición mental —no así su carácter— era de sometimiento pasivo, acompañado de un abundante empleo de los sentimientos y de los reflejos motores.

Ante Aquiles podríamos afirmar: he aquí un hombre de carácter fuerte, de personalidad definida, muy enérgico y muy resuelto; pero igualmente acertaríamos si dijésemos: he aquí un hombre a quien no se le ha pasado ni puede pasársele por la cabeza que posee una personalidad aparte y diferenciada de su patrón de conducta. Sus actos, llevados a cabo en respuesta a las situaciones en que se halla, se rigen según los ejemplos que él recuerda de otros actos, llevados a cabo por otros hombres fuertes que fueron sus predecesores. Así, pues, en la lengua griega —en cuanto propia de los hombres que siguen siendo, en el sentido griego, «musicales», entregados al encanto de la tradición— no hallan encaje las palabras válidas para expresar el convencimiento de que «yo» soy una cosa y la tradición otra; que «yo» puedo apartarme de la tradición para someterla a examen; que «yo» puedo romper el encanto de su fuerza hipnótica; y que «yo», lejos de consagrar enteramente mis facultades mentales a la memorización, debería encauzarlas en parte hacia la investigación crítica y el análisis. El «ego» griego, para alcanzar este género de experiencia cultural (que a partir de Platón se va haciendo posible, hasta convertirse en algo normal) tiene que dejar de identificarse sucesivamente con toda una serie de vívidas situaciones narrativas polimórficas; tiene que dejar de revivir toda la escala de sentimientos en que se ven envueltos los héroes de la epopeya: el desafío, el amor, el temor, el odio, el miedo, la desesperanza y la alegría. Tiene que dejar de escindirse en una interminable sucesión de temperamentos. Tiene que aprender a alejarse y, mediante un esfuerzo de pura voluntad, llegar a un punto en el que pueda decir: «Yo soy yo, un pequeño universo autónomo, capaz de decir, de pensar y de hacer con independencia de lo que tengo en la memoria». Ello supone la aceptación de una premisa: la de que existe un «yo», un «alma», una consciencia que a sí misma se gobierna y que en sí misma halla los motivos de sus propios actos, sin necesidad de acudir a la imitación de la experiencia poética. La doctrina de la psyche autónoma surge en contrapartida al rechazo de la cultura oral.

El descubrimiento del yo sólo podía ser obra del yo pensante. La «personalidad», tal como en principio la inventaron los griegos, para luego ofrecerla a la contemplación de la posteridad, no podía consistir en esa conjunción de respuestas motrices, reflejos inconscientes, pasiones y sentimientos, incontables veces movilizada para ponerla al servicio del proceso mnemotécnico. Muy al contrario: precisamente en esto último radicó el mayor obstáculo para la maduración de la consciencia propia, libre de los condicionamientos de la cultura oral. La *psyche* que lentamente va afirmándose en su independencia tanto de la representación poética

como de la tradición poetizada, tenía que ser reflexiva, razonada y crítica —o no ser nada—. Junto con el descubrimiento del alma, la Grecia de tiempos de Platón, o inmediatamente anterior a él, tenía que llevar a cabo otro descubrimiento: la actividad del pensamiento puro. Los estudiosos ya han señalado, para este periodo, los muy importantes cambios que van produciéndose en el sentido de las palabras por las que se describen los diversos tipos de actividad mental. No hará falta que revisemos aquí toda la documentación disponible al respecto. Bástenos con señalar un síntoma, entre otros muchos: las fuentes en que se observa una especie de virtuosismo en el uso de palabras para «alma» y «yo», serán las mismas en que hallaremos muestras de idéntico virtuosismo en las palabras relativas a «pensamiento» y «pensar»[8]. Hay algo nuevo en el aire, en un momento no posterior al último cuarto del siglo V a. de C.; y es una novedad que sólo puede describirse con estas palabras: el descubrimiento del intelecto.

Novedad que también podría recogerse en otros términos: el mecanismo psíquico a cuyo cargo corría la memorización iba siendo sustituido, al menos dentro de una minoría cultivada, por los mecanismos del cálculo razonado. No cabe afirmar que las facultades imaginativas fueran cediendo su sitio a las críticas, aunque tal fuera el resultado práctico, para el helenismo, durante el periodo alejandrino. La palabra «imaginación», tal como hoy la utilizamos, trata de combinar la mentalidad platónica y la homérica en una síntesis única. Otra manera, más acertada, de concretar el efecto de la revolución (si hemos de emplear términos modernos, algo que difícilmente podemos evitar) consistiría en afirmar que en aquel punto se hizo posible identificar el «sujeto» en relación con un «objeto» por «él» conocido. El problema del «objeto», del dato, del conocimiento conocido, lo estudiaremos en el próximo capítulo. Aquí vamos a concentrarnos en la nueva posibilidad de percibir que en todas las situaciones hay un «sujeto», un «yo», cuya identidad propia es la primera premisa que hay que aceptar antes de llegar a ninguna otra conclusión o de afirmar ninguna otra cosa sobre la situación percibida.

Nos hallamos ahora en mejor situación para comprender uno de los motivos que llevaron a Platón a enfrentarse con la experiencia poética, a imponerse —a partir, por supuesto, de la obra de sus antecesores— la tarea de demostrar dos postulados básicos: el de la personalidad que piensa y conoce y el del conocimiento conocido y pensado. A tal efecto tuvo que destruir el hábito inmemorial por el que se identificaba el yo con la tradición oral (pues ello conducía a que la personalidad se fundiera en la tradición, haciendo imposible toda diferenciación consciente entre una y otra). Lo cual es tanto como decir que las polémicas de Platón con los poetas no son cuestiones marginales o secundarias del puritanismo, ni surgen como respuesta a ninguna moda pasajera en la práctica docente griega; son, por el contrario, parte fundamental en la elaboración del sistema platónico. Sin salirnos de los límites que nos hemos señalado para

este capítulo, veamos qué documentación pertinente podemos hallar en la *República*, para que se nos aparezca con toda claridad que en la mente de Platón hay una relación directa entre su rechazo de los poetas y la afirmación de la psicología del individuo autónomo.

El proyecto platónico para la censura de los relatos narrados por los poetas se cierra en las primeras páginas del Libro III. Hasta este momento, el filósofo ha venido ocupándose del contenido *(logoi)*; ahora se dispone a plantear la *lexis*[9], el «medio» por el que se comunica el contenido. Es en este punto cuando hace aparición el concepto de *mimesis*. Al principio, y como más arriba hemos señalado, Platón parece contentarse con emplear el término en un sentido puramente estilístico, para distinguir entre caracterización teatral y descripción directa. Pero luego, cuando afirma que el artista que se sirve de la primera «se asimila a sí mismo a otro en habla o aspecto», no solamente en la palabra, y es, por consiguiente, un imitador, nos damos cuenta de que Platón está atribuyendo al artista la tendencia a identificarse psicológicamente con el tema de que trata. Ya no es solamente de una cuestión de estilo. De hecho, como ya tuvimos ocasión de ver, esta argumentación, según va elaborando el tema de la identificación, parece no distinguir de modo tajante entre el artista, el recitador y, finalmente, el alumno que aprende poesía ya del primero, ya del segundo. Pues no cabe duda de que es al alumno a quien corresponderá ser guardián, en el futuro, y, consecuentemente, la argumentación platónica se va centrando cada vez más en la protección psicológica de los guardianes durante su periodo de formación. Platón subraya el profundo efecto que las «imitaciones emprendidas en la primera juventud» pueden tener en el carácter, poniéndonos en guardia contra el hábito de «asimilarse a alguien inferior» (modelo). No se analizan con detalle ni concreción los efectos en la personalidad del alumno, pero se afirma en general que consisten en la dispersión y la distracción, en la pérdida de enfoque y de orientación moral. Lo cual, en principio, se sugiere mediante referencia a la doctrina de la especialización natural, expuesta en el Libro II. El imitador poético no puede elegir su propia especialidad como objeto de imitación, porque se halla continuamente involucrado en una serie de identificaciones incongruentes entre sí. Cuando el medio empleado es más expositivo que mimético, los desplazamientos y cambios son de pequeña entidad. Las palabras de Platón se refieren al contenido, con toda su variedad de caracteres y de situaciones, y no a la respuesta del alumno, como se nos indica unos cuantos párrafos más adelante: no queremos que nuestros guardianes «puedan actuar ni como dos ni como muchos», ni deseamos tampoco ningún artista capaz de asimilarse a personas de cualquier tipo. Luego, dejando de lado estos asuntos, Platón pasa a ocuparse de los problemas del canto y la melodía.

Más adelante, resumiendo los objetivos generales a que debe atenerse la educación del joven guardián, afirma: «comprobaremos si el examinado

se muestra»... «buen guardián de sí mismo y de la música que ha aprendido, y si se comporta siempre con arreglo a las leyes del ritmo y la armonía»[10]. Lo cual se aproxima bastante al concepto de personalidad interna estable, organizada en torno a sí misma y autónoma (estabilidad incompatible con la práctica de la educación poética). Pero conviene señalar que en este programa —el propugnado en los libros II y III, relativo a la reforma educativa— no se postula ni defiende el concepto de personalidad autónoma propiamente dicha. Sin duda alguna, ya en las primeras páginas de *La república* se da al término *psyche* su sentido socrático. Difícilmente cabía esperar otra cosa de un pensador cuya obra de reflexión se inserta en la órbita socrática. Pero la explicación sistemática del término y de la doctrina en que se apoya queda reservada para el libro IV, cuando las virtudes cardinales —ya definidas, en un contexto social, como atributos de la comunidad política— pasan a considerarse atributos de la personalidad individual. Aquí, en un contexto alejado del problema de la imitación, es donde Platón invoca formalmente el supuesto de que el individuo posee una *psyche* integrada por tres «especies», cuya correspondencia podemos hallar en los tres linajes de la ciudad[11]. No obstante, a continuación se nos advierte que no debemos incurrir en la noción de que la *psyche* se divide en tres partes reales: a las tres «especies» no parece otorgárseles más valor que el descriptivo[12]. No obstante, la *psyche* posee facultades o poderes equiparables a nuestra capacidad de «aprendizaje», a nuestro «espíritu» (¿incluida la «voluntad»?) y a nuestro «apetito» o «deseo»[13]. La distinción fundamental que hay que establecer es la existente entre las facultades racionales y las facultades apetitivas, situándose el espíritu o voluntad entre ambas, como aliado potencial de cualquiera de ellas[14]. Luego, haciendo uso de este mecanismo descriptivo, Platón expone la doctrina psicológica en que ha de basarse su doctrina moral. El espíritu o voluntad debe aliarse con la razón. Con ayuda del primero, la razón podrá cumplir con su tarea de control sobre las concupiscencias, armonizando la *psyche* en una condición unificada, donde la virtud de cada facultad, evidenciada en el desempeño de su propio papel, dentro de sus propios límites, se une con las virtudes de todas las demás facultades, creando una situación de «justicia» general. Esta constituye la verdadera moralidad interna del alma. Ahora, cuando llega el momento de resumir, Platón invoca, para explicarla, su anterior descripción del guardián que ha alcanzado el dominio sobre sí mismo[15]:

> Y en realidad la justicia parece ser algo así, pero no en lo que se refiere a la acción exterior del hombre, sino a la interior, sobre sí mismo y las cosas que en él hay; cuando éste no deja que ninguna de ellas haga lo que es propio de las demás, ni se interfiera en las actividades de los otros linajes que en el alma existen, sino que, disponiendo rectamente sus asuntos domésticos, se rige y ordena y se hace amigo de sí mismo y pone de acuerdo sus tres elementos...[16]

No nos faltará, pues, razón para considerar que estamos ante una doctrina de la personalidad autónoma, capaz de ordenar sus propias facultades de modo consciente, para ajustarlas a un orden interno cuya raíz e inspiración está en el yo.

Leyendo a Platón hay veces en que llegamos al convencimiento de que no hay salvación posible fuera de la sociedad; en otras ocasiones, sin embargo, parece que basta plenamente con el reino interior del hombre. El enfoque de *La república* es doble en este sentido. En el pasaje recién aducido, el filósofo habla como si la justicia —supuesto que hallara fundamento en el interior de la propia alma— ocupara la única entidad que existe más allá del tiempo, del espacio y de las circunstancias. Esto, en el momento en que él escribía, era un concepto completamente nuevo para Grecia. En este momento del pensamiento platónico, no surge sino por referencia indirecta a los problemas planteados por la «imitación» poética o —según la interpretación que acabamos de hacer— por la identificación psicológica.

La relación existe, porque la descripción platónica de ese individuo que «se hace amigo de sí mismo y pone de acuerdo sus tres elementos» recuerda otras palabras suyas: la referentes a la condición propia del joven guardián que, habiendo recibido la educación adecuada, se halla libre de todo peligro de *mimesis*.

El paso siguiente en el desenvolvimiento de la psicología de Platón no se produce hasta el libro VII. Entretanto, el filósofo ha meditado sobre lo necesario de que la sociedad no se gobierne simplemente por los guardianes, sino también por los intelectuales, los reyes-filósofos. ¿Donde está la diferencia? En la crucial distinción entre la experiencia propia del hombre medio y el conocimiento de las Formas; entre la mente que acepta y absorbe sin sentido crítico el transcurrir de los hechos, y la inteligencia adiestrada en la apreciación de las fórmulas y categorías situadas más allá del panorama de la experiencia. Las parábolas del sol, la línea y la caverna se ofrecen como paradigmas, para ilustrar la relación entre el conocimiento ideal, por una parte, y el conocimiento empírico, por la otra —y están ahí para traernos a la mente la ascensión del hombre desde la vida de los sentidos hasta la vida de la inteligencia razonada, por medio del aprendizaje.

Y Platón se pregunta en qué puede consistir, si lo comprendemos bien, el proceso al que damos el nombre de aprendizaje. No en la implantación de un conocimiento nuevo dentro de la *psyche*. Hay una facultad *(dynamis)* en la *psyche*, un órgano que ningún hombre deja de emplear durante el proceso de aprendizaje; se trata de una facultad innata, como el ojo físico, que ha de convertirse en nuevos objetos. La educación superior no es sino la técnica de conversión de dicho órgano. El «pensamiento» es, dentro de la *psyche*, la «función» *(arete)* que se halla por encima de todas las restantes; es indestructible, pero tiene que ser objeto de reconversión y reorientación para poder resultar útil[17].

En el libro IV Platón se esfuerza en hallar un esquema descriptivo de los impulsos y fuerzas o «facultades» *(dynameis)* que compiten en el seno de la *psyche*, para explicar el hecho de que ésta sea una unidad esencial y de que conserve su absoluta autonomía. En el VII, el concepto de dicha autonomía se eleva a un plano en que el alma alcanza su realización plena por la capacidad de pensar y conocer. Esta es la facultad suprema; en última instancia, la única. El hombre es «una caña que piensa».

Pero ¿cuál ha de ser el *mathema* u objeto de estudio por el que se opere este efecto de conversión?[18] En su búsqueda de respuesta a esa pregunta, proponiendo «número y cálculo» como primer paso en su plan de estudios, Platón incide en un uso lingüístico que va afirmando, una y otra vez, la noción de la *psyche* como sede autónoma de la razón y el pensamiento libres. El proceso de aprendizaje, en combinación con la aritmética, «conduce naturalmente a la comprensión». La experiencia sensible, «los objetos de la sensación», *per se*, «no invitan a la inteligencia a examinarlos, por ser ya suficientemente juzgados por los sentidos», y «no se ve obligada el alma de los más a preguntar a la inteligencia qué cosa sea un dedo, ya que en ningún caso le ha indicado la vista que el dedo sea al mismo tiempo lo contrario de un dedo»[19]. Platón no está afirmando, en este punto, que *psyche* y comprensión sean distintas; así, algo más adelante, dice que el alma, atrapada en el dilema que le plantean los datos discordantes de los sentidos, se pregunta «con perplejidad qué entiende esta sensación por duro, ya que de los mismo dice también que es blando», tras lo cual el alma ha de llamar «al cálculo y a la inteligencia» para «investigar con ellos si son una o dos las cosas anunciadas en cada caso». Hay situaciones, «provocadoras de la inteligencia», en que los sentidos facilitan datos contradictorios: «y el alma se verá forzada en tal caso a dudar e investigar, poniendo en acción dentro de ella el pensamiento»[20].

Es así como la personalidad autónoma y autogobernada que se define en el Libro IV viene a simbolizarse como facultad de pensar, de calcular, de cogitar y de saber, enteramente distinta de la capacidad de ver, oír y sentir. En el libro X, cuando Platón retoma por fin el problema de la *mimesis*, descubrimos hasta qué punto está implantada en su mente la relación entre este problema y la doctrina de la psyche autónoma y capaz de pensar.

En el libro III el proceso mimético no era aún objeto de rechazo absoluto: cierto grado de identificación podía ser práctico para el alumno durante la educación primaria, siempre que le sirviera para imitar modelos moralmente sanos y útiles. Aun así, Platón no se privaba de señalar la existencia de algo psicológicamente insano en el proceso mimético propiamente dicho.

Ahora, cuando vamos a desembocar en el libro X, el filósofo ya ha dado plena expresión a la doctrina de la personalidad autónoma, identifi-

cando la esencia de la personalidad con los procesos de reflexión y cogitación. Se halla pues ya en condiciones de rechazar por completo el proceso mimético[21], en su integridad. Le queda por delante la tarea de poner las bases para una total renovación de la docencia griega. De ahí la postura extrema que con relación a las artes adopta en el libro X: no se trata de ninguna extravagancia, ni de ninguna reacción ante una moda pasajera que por aquel entonces reinara en el ámbito de la enseñanza; es la culminación lógica e inevitable de la doctrina sistemática de *La república*.

El ataque se dirige, aproximadamente en sus dos terceras partes[22], contra el carácter del contenido de la expresión poética. En este punto el problema es epistemológico, y de él nos ocuparemos en el capítulo próximo. Se resuelve a partir de los presupuestos sobre el carácter del conocimiento y de la verdad establecidos en los libros VI y VII e integrados dentro de la llamada teoría de las formas.

La argumentación platónica, así armada, y una vez resuelto el problema del contenido de la poesía, pasa a ocuparse[23] del carácter de la representación poética considerada como institución docente, renovando el ataque ya emprendido contra ella en el libro III. Ocurre, sin embargo, que ahora la victoria tiene que ser total. Habiéndose pertrechado —y habiendo pertrechado a su lector— de la doctrina del yo autónomo, y una vez localizada en éste la sede del razonamiento, Platón se halla en condiciones de replantearse la mimesis sobre la base de dicha doctrina —para desembocar en la conclusión de que ambas son absolutamente incompatibles. El proceso imitativo, que, según vimos en el libro III, consiste en «hacerse igual que alguna otra persona», se nos revela ahora con toda su fuerza: «asumir» los sentimientos de otro equivale al sometimiento del propio yo, es una «manipulación» de nuestros *ethe*[24]. Platón llega hasta a incluir una referencia al hecho de que tales experiencias son «recuerdos»[25], lo que es tanto como decir que la educación poética consiste en aprender de memoria y recordar. A esta patología de la identificación Platón opone ahora la acción «interior»[26] del hombre, la ciudadela de su propia alma, afirmando que en el libro III se vio en la absoluta necesidad de elaborar un yo dotado de consistencia interior. Ello no resultará posible más que a condición de que rechacemos todo el proceso de la identificación poética. Y dicha identificación resulta placentera, porque apela al instinto inconsciente y significa el sometimiento a un encanto[27]. La descripción platónica no puede dejar de recordarnos los términos de que Hesíodo se servía para describir la psicología de los reflejos que contribuyen a la memorización. El propio Platón es muy consciente de estar enrolándose en contra de toda una tradición cultural. De ahí que su disertación concluya con un desafío a los hombres, para que resistan no sólo las tentaciones del poder, la riqueza y los placeres, sino también las de la poesía[28]. Semejante invocación, traducida a términos de la presente

situación de nuestra cultura, parece un absurdo. Pero Platón no era nada proclive a lo absurdo.

¿Es el concepto de personalidad autónoma racional una consecuencia del previo rechazo del embrujo de la memorización, o viceversa? ¿Cuál es la verdadera relación de causa y efecto? No hay respuesta para esta pregunta. Dentro de la historia del pensamiento griego, ambos fenómenos constituyen modos distintos de percibir una misma revolución: son fórmulas que se complementan. Cabe preguntarse, sin embargo —dada la inmemorial persistencia del método oral en la conservación de las tradiciones grupales—, cómo fue posible que llegara a surgir la consciencia del propio yo. Si tomamos al pie de la letra lo que nos dice Platón, si era cierto que el sistema docente por el que se transmitían las costumbres helénicas se basaba en la provocación de una especie de trance hipnótico permanente entre los jóvenes, ¿cómo es posible que los griegos llegaran a despertarse alguna vez?

La respuesta fundamental debemos buscarla en los cambios experimentados por la tecnología de la comunicación. Los signos escritos, viniendo en ayuda de la memoria, permitían que el lector se desentendiera en buena medida de toda la carga emocional inherente al proceso de identificación —único capaz de garantizar el recuerdo dentro de los límites del registro acústico—. Con ello quedaba disponible cierta cantidad de energía psíquica, que ahora podía consagrarse a la revisión y reorganización de lo escrito; lo cual no se percibía ya sólo como algo escuchado y sentido, sino como algo susceptible de convertirse en objeto. Se hizo posible, por así decirlo, volver a mirar, echar un segundo vistazo. Y esta separación del yo y la palabra recordada puede a su vez explicar el creciente uso, en el siglo V, de un mecanismo que suele considerarse característico de Sócrates, pero que puede haber sido de uso general como defensa contra la identificación poética y como contribución a que todo el mundo rompiera con ella. Me refiero al método dialéctico, no necesariamente el razonamiento lógico encadenado que hallamos en los diálogos platónicos, sino el mecanismo original en su forma más simple, consistente en solicitar del interlocutor que repita lo que acaba de decir, explicándolo. En griego pueden coincidir los verbos para explicar, decir y significar. Esto es: la función original de la pregunta dialéctica consistía sencillamente en forzar al interlocutor a repetir una afirmación ya hecha, dando por sentado que en dicha afirmación había algo insatisfactorio y que resultaría mejorada al expresarse de otra manera[29]. Si se trataba de algo atañente a las tradiciones culturales o morales, la afirmación tendía a expresarse de modo poético, usando la imaginería y, por lo común, también los ritmos de la poesía. Era una invitación a que el oyente, una vez identificado con algún ejemplo emotivo, lo repitiera una y otra vez. Si alguien solicitaba aclaraciones, o la repetición de algún pasaje, la fórmula y la imagen poética perderían buena parte de su poder para generar un estado de complacencia en el oyente: el

empleo de palabras distintas, aunque fueran más o menos equivalentes, ya no sería poético, sino prosaico. La pregunta y su correspondiente respuesta —el intento de formulación prosaica— tenían que constituir una especie de insulto a la imaginación del hablante y del alumno: desvanecido el ensueño, en su lugar había que poner un desagradable esfuerzo de reflexión especulativa. De modo que la dialéctica —arma que, si no nos equivocamos en nuestras sospechas, fue empleada en esta forma por todo un grupo de intelectuales de la segunda mitad del siglo V— no fue sino un método para apartar la consciencia del lenguaje del ensueño, estimulándola a pensar en términos abstractos. Así nació la noción del «yo» que piensa *en* Aquiles, en lugar del «yo» que se identifica *con* Aquiles.

De modo que el método era un medio para separar la personalidad del artista del contenido del poema. Así, en su *Apología* (que, con independencia del valor histórico que le otorguemos, sin duda alguna nos ofrece un resumen de la vida y de la significación de Sócrates, tal como Platón las veía), el discípulo presenta la famosa misión de su maestro como, en segunda instancia, un desafío a que los poetas expliquen lo que dicen en sus poemas[30]. Si Sócrates escoge sus víctimas entre los poetas, es porque hay que acabar con ellos para acabar con la tradición cultural griega, con el «pensamiento» fundamental (en sentido no platónico, naturalmente) de los griegos en materia moral, sociológica e histórica. Preguntar en qué consistía la enciclopedia tribal equivalía a reclamar que se expresase de modo diferente, sin poesía, sin ritmo, sin imágenes.

Tiene cierto interés, a este respecto, que también Platón —dentro de su propia elaboración de la doctrina socrática, al trazar el esquema de las enseñanzas a impartir en su Academia— se enfrenta al mismo problema en el despertar de su largo engaño a los cautivos de la caverna. La asignatura que viene en primer lugar, a tal propósito, es la aritmética. Ella desempeña el papel que la pregunta desempeñaba en Sócrates. ¿Por qué la artimética? Porque es un ejemplo primario de acto mental no consistente en recordar y repetir, sino en resolver un problema. El hallazgo de una relación numérica equivale a un pequeño salto mental. Cuando habla de números Platón no se refiere exclusivamente a la actividad de «contar», sino sobre todo a la de «calcular». No desea la repetición de una misma serie de símbolos en un orden fijado, sino la demostración de razones y ecuaciones simples. Lo cual no puede hacerse por un proceso mimético, porque no implica la identificación con una serie o lista de fenómenos, sino precisamente lo contrario. El sujeto no tiene más remedio que distanciarse de la serie para, contemplándola de manera objetiva, proceder a su medición.

Que Platón veía en esta disciplina una especie de equivalente de la dialéctica elemental de Sócrates viene demostrado por el hecho de que relacione el razonamiento aritmético con la resolución del «dilema mental» *(aporia)*[31], consecuencia a su vez de la aportación de datos contradictorios par parte de los sentidos. Esta misma contradicción vuelve a hallarla el

filósofo (libro X) en la descripción poetizada de los fenómenos. El alma queda confusa, inquieta, a disgusto[32]. La «aritmética», prototipo de todo cálculo, ha de acudir entonces a resolver el dilema. Ello es tanto como desafiar a la *psyche* autónoma a que se anexione tanto la experiencia sensible como el lenguaje que le es propio, para remoldearlos ambos.

Queda así interrumpido el largo sueño del hombre; y su consciencia de sí mismo, distanciándose del cómodo juego de las interminables sagas de acontecimientos en serie, empieza a pensar y a ser pensada, a pensarse. Y, entre tanto, el hombre, en su nuevo aislamiento interior, ha de enfrentarse al fenómeno de su propia personalidad autónoma, hasta asimilarlo.

[1] *Las nubes* 94, 319, 415, 420, 714, 719; *Las aves* 1555 ss.

[2] J. Burnet, «Socratic Conception of the Soul»; A. E. Taylor, *Socrates*, pp. 35-88; F. M. Cornford, *Before and After Socrates*. El sumario de la misión de Sócrates en *Apología* 29d8 reza del modo siguiente: *χρημάτων μὲν οὐκ αἰσχύνῃ ἐπιμελούμενος ὅπως σοι ἔσται ὡς πλεῖστα, καὶ δόξης καὶ τιμῆς, φρονήσεως δὲ καὶ ἀληθείας καὶ τῆς ψυχῆς ὅπως ὡς βελτίστη ἔσται οὐκ ἐπιμελῇ οὐδὲ φροντίζεις;*

[3] Para Heráclito, la psyche sigue siendo el «soplo» homérico, humeante o ardiente: B107 («quienes tienen alma de bárbaros«); 117 (el «alma humedecida» del beodo); 118 («el alma seca es la más sabia y la mejor»: *αὔη ψυχὴ σοφωτάτη*). Demócrito distingue en el alma la sede de la inteligencia (Diodoro, 1.8.7 = FVS B5, 1: *ἀγχίνοια ψυχῆς*, y B 31: la *sophia* es la *iatrike* de la *psyche*); también sede de la felicidad (170, 171); de la elección moral (72 y 264); de la alegría y de su contrario (191); de las penas (290). El alma se sitúa en oposición al cuerpo, en una relación de superior a inferior, o de gobernante a gobernado (35, 159, 187).

[4] *Las nubes* 242, 385, 478, 695, 737, 765, 842, 886, 1454-55; cf. *Fedón* 115c6: *οὐ πείθω, ὦ ἄνδρες, Κρίτωνα, ὡς ἐγώ εἰμι οὗτος Σωκράτης, ὁ νυνὶ διαλεγόμενος καὶ διατάττων ἕκαστον τῶν λεγομένων, ἀλλ' οἴεταί με ἐκεῖνον εἶναι ὃν ὄψεται ὀλίγον ὕστερον νεκρόν, καὶ ἐρωτᾷ δὴ πῶς με θάπτῃ.*

[5] Los presupuestos expresados en el pasaje de *Fedón* (nota anterior) son exactamente la cara opuesta de los que subyacen en el lenguaje de la *Ilíada*, I.3-4: *πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν*. Cf. *Ilíada* 23.103-4: *ὢ πόποι, ἦ ῥά τίς ἐστι καὶ εἰν Ἀΐδαο δόμοισι ψυχὴ καὶ εἴδωλον, ἀτὰρ φρένες οὐκ ἔνι πάμπαν.* Ello no significa que el hombre homérico fuese una criatura borrosa, carente de seguridad en sí mismo y en su existencia. Muy al contrario: puesto que los sentimientos, compañeros de los sentidos, constituyen la base de toda consciencia, y puesto que ésta, al intensificarse aquéllos y enriquecerse por su propia expresión, sale también enriquecida (cf. Collingwood, cap. 10), un Aquiles puede «vivir plenamente» como ser humano, sin beneficiarse de ninguna creencia socrática que lo invite a «cultivarse el alma». El abismo que separa ambos hombres está unido por la transición de la consciencia imaginativa a la autoconsciencia intelectual.

[6] La atribución del descubrimiento del yo a los poetas líricos (Snell, *Discovery*, cap. 3: «The Rise of the Individual in Early Greek Lyric») no está documentado en lo concerniente al léxico.

[7] Quizá especialmente en la *Odisea*.

[8] *Las nubes* 94, 137, 155, 225, 229, 233, 740, 762, 950; 695, 700, e infra n. 17.

[9] *República* 392c ss. Lo que sigue en nuestro texto es una breve recapitulación de lo expuesto en el capítulo 2, pp. 20 ss.

[10] 413e3-4.

[11] 435b.

[12] 435c4-d8.

[13] 436a9-10 *μανθάνομεν μὲν ἑτέρῳ, θυμούμεθα δὲ ἄλλῳ τῶν ἐν ἡμῖν, ἐπιθυμοῦμεν δ' αὖ τρίτῳ τινὶ κτλ.*

[14] 440e-441a.

[15] Según lo dicho antes, n. 10.

[16] 443c9 ss.

[17] 518e2 *ἡ δὲ τοῦ φρονῆσαι παντὸς μᾶλλον θειοτέρου τινὸς τυγχάνει, ὡς ἔοικεν, οὖσα, ὃ τὴν μὲν δύναμιν οὐδέποτε ἀπόλλυσιν, κτλ.* Dado que *φρονεῖν*, al igual que otros términos descriptivos de procesos psiquicos (cf. Snell, *Discovery*, cap. 1, aunque no se ocupa directamente de las palabras con phren- phron-), ha ido disfrutando de un ámbito de significación muy amplio y, a nuestro entender, no poco ambiguo (orgullo, propósito, decisión, intención, percepción, estado de ánimo); cf. también Aristóteles, *De Anima*. 3.3,

y Fraenkel *Agamemnon 11.105*, citados en Holt, p. 60; la fórmula *γιγνώσκω, φρονέω, τά γε δὴ νοέοντι κελεύεις* aparece en *Odisea* 16.136, 17.193, 281, a cuyo respecto señala Merry que «no hay grandes matices de diferencia entre los tres verbos»), cabe deducir que Platón, en este pasaje, limita deliberadamente el sentido del verbo (o lo amplía, según el punto de vista que se adopte) al significado estricto de pensar o comprender, sentido no atribuible con anterioridad a ningún otro autor, excepto Heráclito B.113 (cf. lo que al respecto dice Kirk, pp. 60-1; B.112 y B.116, tal como los enmienda Diels, se anticiparían sin duda a Platón; pero, según Kirk, ambos son «débiles paráfrasis» de B.113; en cuanto a Parménides B.16.3 y Empédocles B.108.2, ambos parecen utilizar la palabra en el sentido homérico, que comprende el sentimiento y la comprensión, y que es más rico —aunque Kirk no esté de acuerdo en lo tocante a Parménides). La nota de Adam *ad loc.* dice: «El sentido de *φρόνησις* cambia con respecto a 4.433b, de conformidad con el mayor contenido intelectual de los libros VI y VII». De ello se desprende que la historia de *φρονεῖν* está vinculada a la de *φρόνησις*, planteando el problema de si incluso en *República* 6.505b6, la *phronesis* calificada por *οἱ κομψότεροι* de *summum bonum* no es «intelección» (proceso), más que «sabiduría» o «conocimiento» (producto objetivado). En tal caso, *φρόνησιν γάρ αὐτό φασιν εἶναι ἀγαθοῦ*, en 505c2, vendría a significar «el pensamiento del bien», con lo que la objeción de Platón consistiría en que antes de poder pensar en el bien hay que comprenderlo (*σύνεσις* 503c3), y resultaría más lógica. Por otra parte, la historia de *phronesis* y otras palabras con phron-, durante el siglo V, sugiere que el presente pasaje constituye mejor indicación del carácter de la búsqueda socrática original que el aportado por los primeros libros de *La República*. *Phronesis* (cf. también lo dicho sobre *mimesis*, supra, cap. 3, n. 22, y sobre *genesis*, supra, cap. 10, n. 8) es un sustantivo de acción que se origina en la prosa jónica, antes de entrar en la ática (Holt, pp. 117-20, citando Heródoto B.2 y Demócrito B.119, 193, más Sófocles, dos veces, y Eurípides, una). Holt lo traduce por «intelligence» y, en Heródoto, por «faculté de penser». Representa, pues, (a) un intento de abstracción, pero (b) de un proceso o facultad. Holt explica estos sustantivos en *σις* como una creación destinada a nombrar los rasgos generales compartidos por varias clases de acción, con independencia de si son «reales» o no. Este es un motivo de filósofo o pensador. Anteriormente, el vocabulario se había limitado a denominar acciones específicas. Las pruebas aportadas por la Comedia Antigua (cf. Denniston, p. 120, para ejemplos de palabras con *phron*, a lo que puede añadirse el coro de *phrontistae* en el *Connos* de Amipsias y la «pérdida de una *phrontis*» en *Las nubes* v. 137) indican que la intelección empieza a entenderse como fenómeno mental en el refinado periodo socrático, y que se intenta expresar la noción mediante el empleo de tales términos. De modo que *Apología* 29e1-2 (supra, n. 2) debe traducirse «No dedicas ninguna concentración (*ἐπιμελῇ*) ni ningún pensamiento (*φροντίζεις*) a la acción de pensar (*φρονήσεως*), ni a la verdad, ni a la psyche, para ponerla en perfecta condición (*ὅπως ὡς βελτίστη ἔσται*)», donde la mejora de la psyche (cf. también 30b2) no es primordialmente ética, sino intelectual. Es menester optimizar las facultades intelectivas (pues de ello se seguiría la mejora ética). El pasaje de *República* 7 considerado en nuestro texto debe pues entenderse como simple ampliación del empeño socrático, tal como éste queda expuesto en la *Apología*. «Poner el alma en su mejor condición» equivale a realizar su *arete*, que equivale a *φρονεῖν* o *φρόνησις*. Por contra, como señala Adam, *phronesis* —tal como se emplea ya en *República* 4.433b— tiene una connotación de inteligencia aplicada a la práctica de la política: *εὐβουλία*. Todo ello nos hace poner en duda la afirmación de Jaeger (página 81, hablando del uso de *phronesis* en el *Protrepticus*) de que «durante largo tiempo estuvo dividida en dos sistemas, uno predominantemente práctico y económico, otro moral y religioso... Platón la toma a su cargo... y se convierte en razón puramente teórica, *lo contrario de lo que había sido en la esfera práctica de Sócrates*» (la cursiva es mía). Jaeger sin duda acierta al poner de relieve la contribución de *Etica a Nicómaco* 6.5 ss. a la elaboración del concepto de *phronesis* como «sabiduría práctica» o «prudencia», pero el recorrido anterior de la palabra nos parece, en cambio, algo más complicado que a él. Adoptado originalmente por el

socratismo en el sentido jónico-sofista de «intelección», luego a) Fue conservado por los socráticos en este mismo sentido, en su estudio de las leyes —lingüísticas, epistemológicas y psicológicas— de la intelección; y también b) Ampliado (por Platón o por otros antes que él: no es válido el testimonio de Jenofonte) específicamente al pensamiento político y ético aplicado, como expresión del uso más importante o, al menos, más acuciante de la facultad, identificando ésta con el tipo de virtud intelectual propia de los guardianes (así en *República* 4.433b). c) Esta bifurcación en el uso del término, que quizá se mantuviera de modo implícito en Platón, fue luego racionalizada por Jenócrates (cf. Burnet, *Ethics*, p. 261 nota). d) Aristóteles, más tarde, optó por la aplicación práctica y por su definición ampliada, con lo que el término quedó confinado dentro de tales límites. Que el sentido de «sagacidad política» o «prudencia» no puede ser preplatónico viene tal vez indicado por el caso paralelo de *phronimos*, que, en el sentido de «sagaz para lo político», «prudente» (como algo distinto de «juicioso», Sófocles, *Ayax 259*, o «inteligente», *Edipo Rey* 692, *Electra* 1058), no parece anterior al siglo IV (Eurípides, *frag.* 52.9, que, tal como lo cita en este sentido *LSJ*, es de dudosa significación, con lo que no falta razón a Nauck cuando pone en duda su autenticidad). De modo que cuando Aristóteles dice, *Etica a Nicómaco* 6.5.5. (justificando su propia definición de *phronesis*), «pensamos en Pericles y quienes se le asemejan como *phronimoi*, en virtud de su capacidad para objetivar su propio bien y el de los hombres en general, y damos por supuesto que los *oikonomikoi* y los *politikoi* pertenecen a la misma categoría», está apelando a un uso verbal que no habría sido fácilmente interpretado en tiempos de Pericles, pero que surge cuando los filósofos empezaron a meditar con carácter retrospectivo, analizando el arte de gobernar de aquel periodo. Los editores del *LSJ*, s.v. *φρονεῖν*, al equiparar «comprensión» con «prudencia» en cuanto sentido básico del verbo, acusan la influencia de la *Etica*.

[18] 521c10.

[19] *νόησις* 523a1, b1, d4.

[20] 524a7 *ἀναγκαῖον ... τὴν ψυχὴν ἀπορεῖν.* 524b4 *πειρᾶται λογισμόν τε καὶ νόησιν ψυχὴ παρακαλοῦσα ἐπισκοπεῖν* ... 524d3 ... *παρακλητικὰ τῆς διανοίας ... ἐγερτικὰ τῆς νοήσεως* ... 524e4 *ἀναγκάζοιτ' ἂν ἐν αὐτῷ ψυχὴ ἀπορεῖν καὶ ζητεῖν, κινοῦσα ἐν ἑαυτῇ τὴν ἔννοιαν.*

[21] Cf. 10.595a7 *ἐναργέστερον ... φαίνεται, ἐπειδὴ χωρὶς ἕκαστα διῄρηται τὰ τῆς ψυχῆς εἴδη.*

[22] 595a-603d.

[23] 605c-608b.

[24] 605d3 *ἐνδόντες ἡμᾶς αὐτοὺς ἑπόμεθα συμπάσχοντες.*

[25] 604d8 *τὰς ἀναμνήσεις ... τοῦ πάθους.*

[26] Supra, cap. 1, n. 4.

[27] 607c6 *σύνισμεν γε ἡμῖν αὐτοῖς κηλουμένοις ὑπ' αὐτῆς*, cf. c8.

[28] 608b4 ss.

[29] Esta nueva expresión pone en lugar de la imagen poética del hecho o acontecimiento (supra, cap. 10) una paráfrasis del mismo, de la que resultará una exposición descriptiva o alguna proposición del algún tipo que, a su vez, servirá de punto de partida de lo que Robinson (p. 51) denomina «preguntas primarias de Sócrates» (¿Es X Y? ¿Qué es X?).

[30] *Apología* 22b4.

[31] 254a7, e5; cf. n. 20.

[32] 602c12 *πᾶσά τις ταραχὴ δήλη ἡμῖν ἐνοῦσα αὕτη ἐν τῇ ψυχῇ*, d6 *τὸ μετρεῖν καὶ ἀριθμεῖν καὶ ἀριθμεῖν καὶ ἱστάναι βοήθειαι χαριέσταται πρὸς αὐτὰ ἐφάνησαν.*

CAPÍTULO XII

Identificación de lo conocido en cuanto objeto

El concepto de personalidad autonónoma no habría podido alcanzarse en términos abstractos, como solución científica a un problema de naturaleza externa. Fue, desde luego, un descubrimiento al que, una vez hecho, podía atribuirse valor general para todo el género humano; pero el pensador, para llegar a él, no tuvo más remedio que pasar por la vía de la propia introspección. Fue, para cada griego de aquel periodo, de tiempos de Heráclito a los de Platón, un descubrimiento personal e íntimo. La exhortación a conocerse a sí mismo se convirtió en lema sancionado no sólo por el aforismo délfico, sino también por la dialéctica de Sócrates.

Teóricamente, cabe imaginar que los pensadores griegos —una vez armados tanto con este postulado como con el lenguaje necesario para expresarlo— habrían podido elaborar una filosofía de subjetivismo total, en que «yo», en plena posesión de mi conciencia de mí mismo y de mi libertad interna, me convirtiese en el universo, en una especie de centro existencial de la realidad del que emanaran todos los imperativos morales y todos los criterios de verdad y mentira. A ello se opusieron dos obstáculos, o quizá uno solo, con dos aspectos. Había algo inherente al temperamento del pueblo griego que lo impulsaba a tomarse en serio tanto la naturaleza como la realidad exterior. Sus artes plásticas lo demuestran de modo concluyente: en un principio, los diseños geométricos son producto de una visión interior que subraya lo mental a expensas de los fenómenos exteriores; pero los desenvolvimientos posteriores —desde el periodo arcaico al helenístico, pasando por el clásico— muestran con idéntica fuerza el profundo respeto con que el artista se enfrenta a los hechos que podríamos denominar exteriores, tratando de imitarlos sin perder el control interno sobre ellos. En el campo de la filosofía, según se iba haciendo cada vez más clara la existencia del yo se producía un esfuerzo paralelo y simultáneo para ponerlo en relación con lo que no es yo. Dicho en pocas palabras: en cuanto a los griegos se refiere, la existencia del sujeto dio lugar a que se presumiera la existencia del objeto.

La república se mantiene fiel a este objetivo bifocal cuando, tras haber afirmado en el libro IV la existencia de una *psyche* autónoma, describiendo su organización, Platón en el libro VII procede a identificar el «pensamiento» como actividad propia de la *psyche*. Si se piensa, es forzoso pensar

en algo[1]. Para la reflexión y el cálculo son indispensables unos datos que manejar y organizar, exteriores al propio pensamiento. De ahí que Platón, aunque en el libro IV[2] —quizá por inadvertencia— sugiera que es suficiente la justicia interior, la justicia de dentro del alma, más adelante abandone toda vinculación con semejante postura intelectual. Sólo una sociedad justa hace posible la existencia de un hombre plenamente justo; y las normas de justicia, dentro de la sociedad, existen más allá del hombre, en la estructura del cosmos.

No obstante, aun admitiendo que tanto el pensamiento como el conocimiento sean virtudes propias del alma, y que la actividad de pensar ha de tener un objeto, ¿qué impide que este objeto sea el propio yo? Como acabamos de indicar, tan solipsista solución pudo evitarse gracias al gran respeto que los griegos sentían por su entorno, tanto social como natural. Pero igualmente quedaba excluida por el carácter de la revolución mental y cultural a que el alma acababa de dar origen. ¿Contra qué se revolvían los griegos o, por mejor decir, sus mentores intelectuales? Platón nos brinda la respuesta: contra el hábito inmemorial de identificarse con el poema. Esta identificación psicológica había sido el necesario instrumento de la memorización. Y ¿para qué era indispensable la memorización, si no para preservar las leyes públicas y privadas del grupo, su historia y sus tradiciones, sus imperativos sociales y familiares? Así, pues, para que fuera posible dejar el hábito, para que el yo cognosciente pudiera ser aislado como sujeto, era imprescindible que el objeto conocido por el sujeto fuera precisamente el contenido de la enciclopedia tribal.

«Yo», pues, debo ser separado del poema. Hecho esto, ¿no ha de trocarse el poema en objeto de mi conocimiento? No, porque la estructura, el ritmo, la sintaxis, la trama del poema, su propia substancia, están concebidos para una situación en la que «yo» no existo; están hechos para aportar lo necesario al proceso de identificación, al embrujo, a la droga hipnótica. Una vez concluida mi absorción en el poema he concluido también el propio poema. Su estructura tiene que cambiar, convirtiéndose en una redisposición del lenguaje capaz de expresar no una acto —ni su reencarnación—, sino algo que tranquila, fría y reflexivamente se «conoce».

¿Qué tipo de cambio debe operarse en el poema para adaptarlo al cambio que se ha producido en mí? ¿Qué será lo que lo convierta en objeto de mi conocimiento? Su función ha consistido en registrar y preservar en la memoria viva las leyes privadas y públicas del grupo, junto con otras muchas cosas. ¿Dónde se localiza todo esto, dentro del poema? Nada de ello poseía existencia propia. El contenido de la enciclopedia puede identificarse mediante un análisis retrospectivo, como hicimos en el capítulo 4, pero no está explícito, sino implícito, en el relato épico. No se manifiesta sino en forma de actos y acontecimientos protagonizados por personas importantes, o a ellas acontecidos. Ello era inevitable mientras la ley consistiera en vivir dentro de la memoria, porque la memoria sólo

puede identificarse eficazmente con hechos y acontecimientos. No obstante, ahora que ya resultaba posible «conocer» la ley, los hechos y acontecimientos perdían toda su relevancia, podían descartarse: no eran sino accidentes e incidentes de lugar, espacio y circunstancia. Lo que necesitamos saber, para aplicar a ella el pensamiento, es «la propia ley».

Habrá, por consiguiente, que encontrar el modo de aislar la ley de todo lo que lleva alrededor, situándola «en sí misma» e identificándola «per se». Habrá que «abstraerla», en el sentido literal de la palabra. El vocablo griego para este objeto, obtenido mediante un esfuerzo de aislamiento, es «la (cosa) en sí»[3], equivalente exacto del latín *per se*. Conque las páginas de Platón están llenas de exhortaciones a que no nos concentremos en las cosas de la ciudad, sino en la propia ciudad, no en un acto justo o injusto, sino en la propia justicia en sí y por sí misma, no en las acciones nobles, sino en la nobleza, no en los lechos y en las mesas de los héroes, sino en la idea de cama *per se*.

En resumen, la expresión idiomática está pensada para catalizar en primera instancia ese acto inicial y esencial de aislamiento que distingue entre leyes, lugares comunes, principios o conceptos y los casos concretos en que se producen —que los abstraen de su contexto—. Pero ¿cómo lograrlo? Se puede tomar una palabra —justicia, ciudad, valor, lecho, nave— y, tratándola como nombre común, proponer para ella una definición general que cubra todos sus posibles versiones poetizadas. Pero ese es un procedimiento muy refinado, que sólo resulta posible cuando ya se ha roto el encanto de la tradición poética, y que se impone al proceso poético como procedimiento opcional, pero enteramente ajeno. Operando, pues, dentro de los límites de la tradición, ¿de qué modo emprenderemos la tarea de extraer de la corriente narrativa todo esos lugares comunes y principios?

La respuesta es: tomaremos casos y situaciones similares, distribuidos por diferentes contextos narrativos, pero que se caracterizan todos por el empleo de las mismas palabras; a continuación procederemos a relacionarlos entre sí y agruparlos, buscando el factor común de que todos ellos participen. La navegación y sus reglas no son tema del Canto I de la *Ilíada*. Pero los cuatro contextos narrativos diferentes en que se trata de las maniobras de embarco y desembarco nos facilitan un paradigma de las normas. Ello podrá apreciarse si se unifican los diversos casos, si lo «mucho» se trueca en «uno». De manera que el acto mental de aislamiento y abstracción también puede describirse como acto de integración. En la saga hallaremos un millar de aforismos y de casos descriptivos del comportamiento de una persona correcta y moral. Pero hay que sacarlos de contexto, interrelacionarlos, sistematizarlos, unificarlos y armonizarlos para descubrir la fórmula de la honradez. Es menester conseguir que los muchos actos y acontecimientos se disuelvan en una sola identidad. Dicho en pocas palabras: «la cosa *per se*» ha de ser también «una».

Una vez alcanzado este punto, queda destruida la sintaxis original del poema. Pues éste era, por naturaleza, un relato, una serie de acontecimientos. De otro modo no habría sido memorizable. Y toda serie de acontecimientos funciona mediante verbos de pasado, presente y futuro o —si los tiempos verbales no han alcanzado aún el suficiente desarrollo—, mediante verbos de acción y de acontecer en fases temporales. Por decirlo de otro modo: los únicos datos capaces de sobrevivir en la memoria son los identificables con un hecho o con una situación; y éstos son «acontecimientos: «se verifican» o «se llevan a cabo». Por el contrario, a la integración abstracta, la ley o el principio, una vez que llegan a ser, nada puede acontecerles. Son. Pueden expresarse en una lenguaje cuya sintaxis sea analítica, es decir: mediante términos y proposiciones organizados en relaciones intemporales. La suma de los ángulos de un triángulo es igual a dos ángulos rectos, pero la suma no conquista nada, ni se trata tampoco de tres ángulos que se hayan quedado en dos por alguna catástrofe: nunca hicieron nada; son, simplemente. Semejante afirmación se halla totalmente alejada del modo de decir y de la sintaxis de la saga. En suma: la identidad absolutamente aislada no es sólo una «unidad», sino también un «ser», en el sentido de que su expresión lingüística no está contaminada de modos ni de tiempos verbales. No es acción ni acontecimiento, sino fórmula; por el contrario, toda la sintaxis de que surge el poema empieza ahora a percibirse como proceso de «devenir».

Y, finalmente, este objeto abstracto, divorciado de su situación concreta, ya no necesita ser visualizado: de hecho, no puede serlo. La experiencia visual compuesta de colores y formas sólo puede darse cuando éstos se pluralizan y se hacen específicos, para resultar visibles en sus acusados contrastes con sus vecinos. Vemos el barco, los hombres, la carga, y el mar por el que navegan; las velas se hinchen con el viento, rompen las olas en blanca espuma, escuchamos el gemido del viento y el rasgarse del agua. Todos estos efectos están presentes en el lenguaje de la saga: tienen que estarlo, para contribuir indirectamente a la visión mental, reforzando los recursos acústicos del oído. Pero, los matices sensuales específicos de la situación se van disolviendo hasta trocarse en un tratado de navegación, donde lo visible se hace invisible y lo sensual queda diluido en una idea. El objeto abstracto de conocimiento tiene que perder no sólo la pluralidad de acción en el tiempo, sino también el color y la visibilidad, para convertirse en lo «no visto».

De modo que el objeto autónomo ya no evoca ni siente, sino que sabe: ahora cabe confrontarlo con una multitud de leyes abstractas, de principios, de lugares comunes, de fórmulas que se hagan objeto de su conocimiento. En esto consiste la esencia, las *auta ta*, las cosas *per se*. ¿Trátase acaso de una recopilación heterogénea y azarosa? ¿O presentan algún nuevo tipo de organización recíproca, alguna suerte de contrapunto a la antigua organización narrativa del gran poema? El platonismo parte ya del principio de

que la respuesta a dicha pregunta es afirmativa; de que los nuevos objetos del pensamiento puro integran un área general de lo conocido que posee su propia lógica interna y que constituye un sistema. En suma: quien conoce, en su confrontación con lo conocido, está en contacto con un nuevo y completo mundo del conocimiento.

Nada nos impide, en teoría, considerar que este mundo es sistemático y excluyente. De algún modo, todas las esencias abstractas encajan unas con otras, en una relación que ya no es narrativa, sino lógica. Todas se integran en el plano total del universo. En teoría, es posible agotar el área de lo conocido. Tiene que haber, al menos, una mente capaz de ello, es decir: la del Supremo Conocedor. Porque lo conocido, para ser conocido, tiene que ser definido: no puede prolongarse indefinidamente, capacidad que, en cambio, el relato épico sí poseía. Tiene que ser un sistema, y todo sistema, para ser tal, ha de ser cerrado. De ahí que el mundo del conocimiento, generalmente considerado, constituya el ejemplo de integración total, dentro de la cual se despliegan miles de integraciones menores, en orden ascendente o descendente. El objeto abstracto *per se* es una unidad, pero también lo es el mundo de lo conocido tomado en su conjunto.

Ahora, en busca de confirmación a nuestro retrato de los griegos o, por mejor decir, del descubrimiento platónico de lo conocido y de las nuevas propiedades[4] que habían de cumplirse para que lo conocido fuera cognoscible, volvamos a *La república.*

En el segundo libro, si aceptamos la cualificación que su propio autor hace del primero como «proemio»[5], Platón pone a su protagonista, Sócrates —y, por ende, también el lector—, ante un reto fundamental. Ya se ha defendido, contra Trasímaco, la causa de lo justo; pero, a pesar del esfuerzo, Glaucón y Adimanto no han quedado convencidos. Demuéstranos, si puedes, dice Glaucón, que lo justo es aceptable «por sí mismo». Para, a renglón seguido, acudir a una fórmula más abstracta: «¿Qué poder poseen el vicio y la virtud, respectivamente, cada uno en sí mismo y *per se,*[6] cuando residen en el alma? Ignora, por favor, las recompensas y los efectos»; y, más adelante, «me gustaría oír el elogio de la justicia considerada en sí misma». [En el segundo de los fragmentos aquí citados, la traducción de Havelock difiere muy notablemente de la de Pabón/Fernández Galiano, q.v. Como es lógico en este caso, hemos respetado la de Havelock. N. del T.] Luego, para acentuar el reto, Glaucón describe una refinada doctrina que hace remontarse el origen de la justicia a un grupo social reacio a ella, formado en desafío de nuestra preferencia instintiva por la injusticia (con tal que seamos nosotros los agresores y no las víctimas, por supuesto).

Tras su compañero, Adimanto lleva aún más lejos el reto, señalando que[7], teorías aparte, la formación moral que tradicionalmente se imparte a los jóvenes jamás cumple las condiciones establecidas por Glaucón. Los

padres no alaban la justicia «en sí misma»[8], sino por el prestigio humano que otorga y por las recompensas divinas que nos granjea. O puede, también, que la justicia se apruebe a regañadientes, teniéndola por dudoso y arduo desempeño, mientras se deja entender que el vicio no sólo resulta placentero, sino que es él quien acarrea las recompensas, como prueba el hecho de que los malos florezcan y los virtuosos se vean afligidos. Los propios dioses harán la vista gorda, si acertamos a contentarlos con las debidas plegarias. La juventud sólo puede llegar a una conclusión: que la virtud, *per se*, es irrelevante: lo que cuenta es poseer[9] una «ostentosa fachada» de comportamiento virtuoso, mientras llevamos adelante, de tapadillo, nuestros propósitos egoístas, apuntados exclusivamente al éxito en este mundo. En apoyo de tan tradicionales opiniones se cita a Homero y a Hesíodo, como también a Museo y Orfeo, y a los poetas y la poesía[10].

En seguida Adimanto, volviendo al lenguaje empleado por Glaucón, reitera, aumentado, el reto fundamental. Todas las cosas que hasta ahora llevamos dichas, todos las alabanzas de la justicia, se centran en factores de reputación y prestigio social, sin olvidar la recompensa. «Pero, por lo que toca a los efectos que una y otra [justicia e injusticia] producen, por su propia virtud, cuando están ocultas en el alma de quien las posee e ignoradas de dioses y hombres, nunca, ni en verso ni en lenguaje común, se ha extendido nadie suficientemente en la demostración de que la injusticia es el mayor de los males que puede albergar en su interior el alma, y la justicia el mayor bien»[11]. Y concluye su perorata insistiendo tres veces en el mismo modo de hablar: «No te limites, por tanto, a demostrar con tu argumentación que la justicia es mejor que la injusticia, sino muéstranos cuáles son los efectos que ambas producen por sí mismas sobre quien las practica, efectos en virtud de los cuales la una es un mal y la otra un bien. En cuanto a la reputación, prescinde de ella...»[12]. Apenas si cabe subrayar más el hecho de que se desea un acto de aislamiento mental: que el comportamiento justo en unas circunstancias dadas se traslade y transforme en un concepto de «justicia». La demanda es primordialmente intelectual, y bien puede calificarse de novedosa. De ahí que se reitere, porque tiene que servir de trasfondo a la colosal argumentación que integra los restantes libros[13]. Es Glaucón, el intelectual, quien introduce en el razonamiento la fórmula *kath' auto, per se*. Adimanto, rindiendo pleitesía a la tradición, distingue entre la justicia susceptible de definición intrínseca, por sí misma, y la resultante de situaciones extrínsecas. En términos platónicos, su lenguaje es algo menos riguroso que el de Glaucón[14]. Pero está claro el impacto agregado de las dos demandas: se nos va a pedir que consideremos la justicia en cuanto objeto aislado de sus efectos, tratándola como algo neutro, como fórmula, como principio, no como ejemplo vinculado a una situación o hecho concreto.

Algo más podría ir implícito en el reto: ¿cabe afirmar que el objeto no se integrará sino a expensas del idioma poético y de su sintaxis? No en

este punto: la requerida exposición de lo intelectualmente percibido tendrá que esperar hasta que tengamos una definición de la virtud popular. Pero las consecuencias están ahí: son los poetas quienes han de cargar con la acusación de no describir sino la recompensa y los efectos de la justicia.

Cierto que la tradición mnemotécnica no preservaba más situaciones ni más hechos que los susceptibles de ejemplificar las leyes públicas y privadas, pero quedando de facto limitada a la descripción de la ley por sus efectos. La encarnación de la virtud tenía que ser un varón superior a quien acompañara el éxito. Con lo cual la saga quedaba confinada a la descripción del honor y del prestigio de la virtud, porque solo éstos eran algo concreto. La saga memorizaba lo sucedido a un héroe en el transcurso de su desempeño como tal: cómo reaccionaban ante él los restantes hombres, de qué procedimientos se valía para afirmar su honor y su orgullo propio. La trama de la *Ilíada* nos brinda un clarísimo ejemplo. Cuando Glaucón pide que se ignoren las recompensas y los efectos, está llamando la atención sobre los sucesos que, dentro de la saga, siempre arropan los principios en situaciones concretas, sirviendo de ejemplo de sus «efectos» en términos de recompensa o castigo[15]. Nos consta que la piedad es de fundamental importancia —como su contrario, el sacrilegio— por lo que sucede a Agamenón y al ejército en los primeros versos de la *Ilíada.* No se nos ofrece ninguna noción, ninguna definición de «piedad *per se*»: ello haría necesario un nuevo lenguaje y un no menos novedoso esfuerzo mental. Como dice Adimanto, «nunca, ni en verso ni en lenguaje común, se ha extendido nadie suficientemente en la demostración».

Henos, pues, ante el concepto de «objeto», radicalmente aislado de toda consideración de tiempo, lugar y circunstancias, y lingüísticamente convertido en una abstracción que luego se propone por meta de una dilatada investigación intelectual. Hemos de contemplarlo con la mente, porque es invisible. Pero esto último es algo que todavía no se dice, que no se expresará hasta más adelante. El propósito intelectual del reto, las consecuencias de la expresión «*per se*», quedan pospuestas hasta el libro V. Lo que sí se intenta —mientras tanto, mientras se expanden y perfilan el Estado y el alma, según un patrón tripartito de clases y de facultades, respectivamente— es la definición operativa de la justicia. ¿En qué podrá ésta basarse, sino en el ejemplo de la especialización, de la división de trabajo, que había venido inspirando el desarrollo de la sociedad desde sus orígenes?[16] En el plano de la ciudad-estado, como conjunto, ello implica que cada clase ha de ocuparse de sus asustos. ¿No es ésta una norma sancionada por la tradición popular? —se pregunta Platón—. ¿No es este principio el que inspira a los jueces en los pleitos, a saber: el de dar a cada uno lo suyo?[17] En el plano individual, lo que todo esto implica es la estricta observancia de las tres facultades psíquicas en sus respectivos

papeles, sin que ninguna invada el territorio de las demás[18]. Pero Platón parece brindarnos esta sugerencia a título indicativo, como si no quedara satisfecho, y luego se embarca en una lucubración donde nos presenta al hombre justo en términos tan convencionales como ajustados a la tradición: será fiel depositario de los bienes ajenos que se le encomienden, no asaltará los templos ni cometerá adulterio, no robará, no desatenderá a sus familiares, no descuidará el servicio divino[19].

Lo cierto, por otro lado, es que el público griego no tenía menester de que alguien escribiera *La república* para llegar a tan elementales y añejas conclusiones. Lejos de romper con los poetas y con la práctica corriente, Platón se había limitado a recopilar la moral en vigor. De hecho, como a veces se ha señalado, la formulación de virtud que Platón ofrece es perfectamente válida para el consumo popular, para el objetivo de conseguir una población dócil y de buen comportamiento. Es más adelante cuando el filósofo se adentra en la tarea de proponer un conjunto de materias apropiadas para el aprendizaje de los reyes-filósofos. De manera que la doctrina del libro IV aplaza la respuesta al reto planteado en el libro II[20]. La «justicia *per se*», en cuanto objeto intelectual, se nos pone delante de los ojos, pero en seguida se nos escamotea... Si nos referimos a esta interrupción, es sólo para poner de manifiesto el hecho de que el libro II tenía que proponer como premisa intelectual la necesidad de objetivar la justicia, tratándola como una abstracción; con ello se logra reforzar el contraste con el modo de hablar y la mentalidad de la previa tradición poética. Pero la promesa no alcanza su plenitud[21] hasta el libro V, cuando se someten a examen los procesos del propio intelecto.

Ello no se hace posible más que como consecuencia de un reto político: «hay que poner el poder político en manos de los intelectuales»[22]. Pero ¿qué es ese intelecto, qué es ese sujeto que piensa y conoce? O, mejor dicho: ¿cuáles son los objetos de su intelección? Porque nos será menester definirlos para poner al descubierto el verdadero carácter del sujeto[23]. Es entonces cuando Platón vuelve a la fórmula lingüística «la cosa *per se*», procediendo a desarrollarla.

Lo bello y lo feo, por opuesto, son recíprocamente discernibles, de modo que cada uno de ellos viene a ser único. Idéntica fórmula puede aplicarse a lo justo y lo injusto, a lo bueno y lo feo, y así sucesivamente: cada oponente es una unidad... Luego, en el mismo contexto, Platón procede a subrayar una y otra vez la existencia de lo «bello *per se*» o de «la belleza per se» y así sucesivamente. Tal es el objeto que la mente *(dianoia)* debe abarcar; y, en su busca de una palabra que describa tal facultad mental, Platón se queda con *gnome:* la «facultad de conocer» que se dirige únicamente a los objetos abstractos en su aislamiento autosuficiente[24].

Tratando de ampliar la relación (porque tiene consciencia de que no ha de resultar familiar al lector) y de superar las objeciones de un imaginario

oponente, Platón se pregunta: «¿conoce algo quien conoce? Es decir: ¿ha de tener objeto el conocimiento?[25] En respuesta a su propia pregunta, Platón define determinados atributos del objeto (que, por el momento, vamos a pasar por alto). Una vez definidos, el filósofo desafía al lector a reconocer la existencia de lo «bello *per se*» —e incluso añade, por implicación, el «doble», la «mitad», lo «grande», lo «pequeño», lo «ligero», lo «pesado *per se*», a esta lista de ejemplos de objetos que han de ser abstraídos y aislados de su aplicación. Ellos son los objetos específicos del conocimiento *(gnosis)*[26].

A partir de este momento, *La república*, cada vez que sea necesario, dará por supuesta la necesidad absoluta de que el ser «*per se*» esté aislado. Ello, a fin de cuentas, viene a ser un método al que ya nos tiene acostumbrados el procedimiento seguido en los diálogos anteriores. Pero es en *La república* donde mejor se expresa el genio particular del método, en cuanto tiene de ruptura con toda experiencia concreta anterior. Según va introduciendo los objetos en el primer contexto citado del libro V, éstos quedan descritos primordialmente como integraciones (esto es: como «unos» ocultos tras o entre las numerosas apariencias en que se cobijan). «Cada cual es algo distinto, pero [...], por su mezcla con las acciones, con los cuerpos y entre ellas mismas [las ideas], se muestra cada una en multitud de apariencias». No cabe obviar la importancia de esta frase, que refina, sin introducir grandes modificaciones en ella, la teoría básica: las variadísimas acciones y los múltiples objetos físicos (material, como sabemos, con que se hacen las narraciones), rompen conjuntos de unidades abstractas, haciendo que éstas se dispersen en pluralidades de imágenes y de situaciones de imagen. Platón no señala en este punto cuál sea el procedimiento para invertir el proceso. Hemos citado, como posible ejemplo, el hecho de que haya que integrar cuatro casos de métodos de navegación para aislar el tema o la forma de navegación. Pero, en cualquier caso, es este aspecto integrador del objeto abstracto lo que primero subraya Platón, cuando nos lo propone como objeto de meditación. Es una «unidad»[27]. Más adelante ha de sugerir que es como un agrupamiento de todos los casos posibles bajo un nombre común[28], el nombre único, el puro nombre, que la mente pasa a identificar como factor unificador. En el punto en que nos hallamos, el filósofo se limita a subrayar una y otra vez el contraste entre «las buenas voces, colores y formas y todas las cosas elaboradas con estos elementos», por una parte, y lo «bello per se» por otra; el contraste entre las acciones y hechos bellos *(pragmata)* y la belleza *per se*[29]. Está claro que lo «múltiple» equivale a la variedad de casos, a la diversidad de situaciones dispersas, y no solamente a las cosas físicas en que los muchos ejemplos de la belleza pueden producirse.

Ahora bien: puesto que ya ha traído a colación más de un ejemplo de este tipo de objeto (esto es: ha aplicado el método de la abstracción a diversas palabras, como lo aplicará más adelante a otras muchas), resulta

obvio que estos objetos de conocimiento, en sí, constituyen desde luego un «múltiple», pero de nuevo cuño[30]. ¿Cuál es la diferencia exacta entre un grupo de estos nuevos objetos y un grupo de acciones y sucesos? Platón replica: tales objetos, en su diversidad, simplemente son, o, dicho de otro modo, cada uno de ellos es un «ser»[31]. ¿Qué es exactamente ser? Así planteada, la pregunta no puede suscitar más que una respuesta falsa. Podríamos decir que ser no es nombre, sino situación sintáctica (aunque, más adelante, Platón ha de hallar un nombre —*ousia*— para describir tal situación[32].

Los objetos abstractos de conocimiento, tal como se conocen y se definen, son siempre idénticos a sí mismos —inalterables— y todo lo que sobre ellos se diga tendrá que expresarse en términos intemporales[33]. Su sintaxis excluye los tiempos del verbo «ser». Puestos en relación recíproca, dan origen a términos de expresión analítica y también ecuaciones, que no participan de la sintaxis del proceso y del tiempo, porque no son expresiones de situación específica, ni de caso concreto, ni de acción.

No es menester que nos preguntemos si Platón no confunde la intemporalidad con la inmortalidad. Lo que más le preocupa es la sintaxis, como nos indica el hecho de que él mismo plantee el problema, preguntándose por el carácter de lo conocido y llegando en seguida a la conclusión de que sólo puede conocerse lo que es[34]. Con ello queda excluida la unidad metafísica. Ya nos ha dicho que el sujeto cognoscitivo conoce las identidades abstractas. Estas, pues, son los que «es»: en plural, «son» de modo continuo, como los ángulos de un triángulo «son» siempre dos ángulos rectos. Si vamos integrando las normas de navegación, hasta agotarlas, pasarán a «ser» —*qua* normas *per se*—, en contraste con el relato que de ellas se sirve. «El saber se dirige por naturaleza a lo que existe, para conocer lo que es el ser», nos dice Platón[35]. El hecho de que su argumentación, en este contexto —y por razones que analizaremos en el capítulo próximo—, insista en el contraste entre «lo que es» y «lo que no es», puede dar motivo a que nos equivoquemos, creyendo que nuestra atención debe concentrarse en los entes más que en las relaciones sintácticas. Platón, sin embargo, tiene su mirada puesta en la intemporalidad, como nos indica el dato de que en tres ocasiones describa el objeto *«per se»* como al que es «siempre idéntico a sí mismo», que «siempre se mantiene igual a sí mismo» y que «siempre es idéntico a sí mismo»[36]. En resumidas cuentas, está llamando la atención sobre la permanencia de lo abstracto —en cuanto fórmula y en cuanto concepto—, como opuesto al carácter de la situación concreta, fluctuante e inestable.

Esta fluctuación es una manera de describir los cambios y la variedad de situaciones que por necesidad han de informar un relato condicionado por el tiempo. Las cosas «dan vueltas» o «se extravían»[37]: en tales términos describe Platón la interminable alternancia entre el ser y el no ser. Agamenón es noble en un contexto y ruin en otro: de modo que es,

al mismo tiempo, noble y no noble, ruin y no ruin. Aquiles tan luego monta en cólera como se arrepiente: está y no está encolerizado, está y no está arrepentido. Incluso vive primero y muere después, con lo cual alterna entre el ser y el no ser... Es una forma de acentuar el hecho de que el relato concreto ha de ocuparse de situaciones y objetos concretos, y no de categorías, principios o fórmulas inalterables.

En el libro siguiente se prosigue el argumento, centrándose Platón en el carácter del sujeto, es decir del intelectual *(philosophos)* y de su mente[38] cognoscitiva. ¿Cómo se describe, sin embargo, la mente del sujeto? Platón ya ha indicado antes la respuesta. La mente puede describirse en términos del tipo de objetos acerca de los cuales piensa —y éstos ya han sido definidos—. Ahora se añade que el filósofo es el hombre que «puede alcanzar lo que siempre se mantiene igual a sí mismo», y que el conocimiento es «de todo ser» (cosa)[39]. Estas expresiones señalan a la totalidad del grupo de abstracciones anteriormente descritas. A continuación viene la pregunta: hay alguna disciplina *(mathema)* que sobresalga entre las demás por su valor formativo en lo tocante a la reflexión sobre tal objeto intemporal?[40]. La respuesta definitiva no se nos dará hasta el libro VII. Pero Platón, en términos generales, replica que será una *mathema* «que pueda mostrar algo de la esencia *(ousia)* siempre existente y no sometida a los extravíos de generación y corrupción»[41]. Una vez más se presenta el riesgo de que la fraseología provoque el error del lector, haciendo que éste ponga más atención en la super-realidad metafísica que en la situación sintáctica. Es esta última la que Platón tiene en mente. El término *ousia*[42] o «calidad de ser» o «esencia» está empleado para sugerir que los diversos objetos abstraídos, principios, fórmulas, categorías, etc., integran un área de conocimiento final situado fuera de nosotros. El contraste con la sintaxis se expresa muy bien señalando que ésta pertenece al ámbito del devenir (más concretamente, del «nacimiento»)[43], al ámbito de los acontecimientos en serie interminable. Es el multitudinario ámbito de las cosas que pasan.

A partir de este momento Platón empieza a hablar del «todo», de la «totalidad», del área potencialmente a conocer por el sujeto. Es «toda la verdad» y —añade— el sujeto «no deja perder por su voluntad ninguna parte de ella [de la ousia], pequeña o grande, valiosa o de menos valer», que es lo más que puede aproximarse el lenguaje a la noción de «expresión intemporal» que hemos adoptado en nuestra exposición del argumento platónico[44].

Con ello se afirma, por implicación, que lo conocido —al menos en teoría— constituye un área total de conocimiento, un «mundo», un orden, un sistema, poblado de abstracciones que (dado que se obtienen mediante la integración de la experiencia previa), también conectan con una serie de relaciones de conjunto constituyentes de una «superintegración». Platón elabora su parábola de la Línea para localizar esta área total como *noetos topos* (zona de lo inteligible), o *noetos genos* (región inteligible)[45]. Es la

suma total —enciclopédica en cuanto al ámbito— de los objetos conocidos por el sujeto; pero su contenido es invisible y abstracto, al contrario que el de la enciclopedia poética. Más abajo se extiende el área de lo visible, que no es ninguna localización física (como podríamos pensar, si nos dejásemos llevar por el gráfico lenguaje de Platón), sino un nivel de experiencia humana donde la consciencia sensible absorbe el panorama concreto de las cosas «como se nos muestran», ejecutando su infinito relato de nacimiento y muerte, de acción y de pasión. Tenemos que subir desde lo más alto a lo más bajo de la Línea: ambas partes representan actividades físicas de tipo diferente. En este punto, a Platón no le interesa tanto apuntar el modo en que se integran los objetos del intelecto, resultando abstraídos de lo sensible, como subrayar la absoluta diferencia que lo inteligible representa en cuanto clase de experiencia. Es la dramática antítesis entre el mundo de lo visible y el mundo de lo inteligible. Es aquí, pues, mientras nos propone la noción de lo conocido como suma total del conocimiento, cuando se ve impelido a acentuar la condición no visual[46] ni de imagen, que resulta en un lenguaje totalmente abstracto, donde se pierde por completo la vivacidad del relato. La no-visualidad, añadida a la integridad y la intemporalidad, completa la trilogía en que se comprenden las propiedades no épicas de la idea pura.

Lo que Platón buscaba era una terminología simple pero resolutoria, capaz de definir tanto los varios sujetos abstractos conocidos por el sujeto cognosciente, como los super-objetos, el ámbito del conocimiento final, en que aquéllos se comprenden. Concluida la búsqueda —y mientras trata, en el libro VII, del problema de las disciplinas específicas a que deben someterse nuestras personalidades para andar alerta y ejercer el pensamiento—, Platón da por supuesto que la psyche cognosciente ha de convertirse «de algo que deviene a algo que es», o ha de ser «arrancada de lo que deviene para integrarse en lo que es»[47]. Con tales palabras se describe la ruptura de unos hábitos mentales inveterados: la recordación y el discurso que se habían venido ocupando de los acontecimientos concretos, de los que «devienen». Queda proclamado el aprendizaje de un nuevo hábito mental[48], el del pensamiento conceptual puesto en abstracciones extratemporales. De ahí que la aritmética sea «absolutamente apta para atraer hacia la esencia». El intelectual «toca la esencia emergiendo del mar de la generación»[49]. La mente debe aprender a adentrarse en una nueva condición sintáctica: la sintaxis de la matemática, en lugar de la sintaxis del relato. El contenido de dicha esencia, se nos dice, no es un conjunto de entes metafísicos, sino lo «grande», lo «pequeño» —y otras categorías y relaciones semejantes—, o «la naturaleza de los números [vista] con la sola ayuda de la inteligencia»[50]. En resumen: el contenido está integrado por las abstracciones aisladas, existentes *per se* por su desvinculación de todo contexto inmediato y de toda situación específica, que ya nos fueron propuestas en el libro V como «lo justo *per se*» y «lo bello *per se*».

NOTAS

[1] Cf. n. 25, infra. Esta proposición, tan fundamental dentro del sistema platónico (porque su corolario es el de que las Formas no pueden ser pensamiento; cf. *Parménides* 132b3-c12, y también infra, cap. 14), estaba ya, por lo menos en forma latente, en el lenguaje utilizado por Parménides (B 2.7 y 8.35-6). No hay duda de que el *Carmides* explora la posibilidad de que el conocimiento puede hallarse en la autoconversión, pero el resultado de la indagación es una *aporía.*

[2] 443c9 ss.

[3] Fórmula socrática, sin duda alguna: *Las Nubes* 194 es concluyente en tal sentido. Dentro de la Apología, sólo la hallamos en 36c8. En el «primer» Platón, las derivaciones se enumeran en *Eutifrón 5di ss.* *ἢ οὐ ταὐτόν ἐστιν ἐν πάσῃ πράξει τὸ ὅσιον αὐτὸ αὑτῷ καὶ τὸ ἀνόσιον αὖ τοῦ μὲν ὁσίου παντὸς ἐναντίον, αὐτὸ δὲ αὑτῷ ὅμοιον καὶ ἔχον μίαν τινὰ ἰδέαν κατά τὴν ἀνοσιότητα πᾶν ὅτιπερ ἂν μέλλῃ ἀνόσιον εἶναι;* donde la *ἰδέα* bien puede representar la aportación platónica, siempre que no nos dejemos convencer por las muy conocidas opiniones de Burnet y Taylor (cf. Havelock, «Evidence»).

[4] Que podrían describirse como pertenecientes a la situación mental que «sabe algo», como contrapuesta a la que «conoce el modo» (cf. Gould, cap. 1). Históricamente, la una se genera a partir de la otra: la *techne* fue madre de la *philosophia,* y la *episteme* se casó con ambas. Pero las complejidades de esta relación semántica no deben detenernos en este punto.

[5] 357a2 y supra, cap. 1, nota 37.

[6] 357b6 *αὐτὸ αὑτοῦ ἕνεκα* 358b5 *αὐτὸ χαθ'αὑτὸ ἐνὸν ἐν τῇ ψυχῇ* 358d2 *αὐτὸ καθ' αὑτὸ ἐγκωμιαζόμενον.*

[7] 362e1.

[8] 362a1 *οὐκ αὐτὸ δικαιοσύνην ἐπαινοῦντες.*

[9] 9 365c4 *σκιαγραφίαν ἀρετῆς.*

[10] 10 363a7-d2; 364c5-365a3; 365e3-366b2.

[11] 366e5 ss. *αὐτὸ δ'ἑκάτερον τῇ αὑτοῦ δυνάμει τί δρᾷ, τῇ τοῦ ἔχοντος ψυχῇ ἐνόν κτλ.*

[12] 367b4 *τί ποιοῦσα ἑκατέρα τὸν ἔχοντα αὐτὴ δι' αὑτὴν ἡ μὲν κακόν, ἡ δὲ ἀγαθὸν ἐστιν.* 367d3 *ὅ αὐτὴ δι' αὑτὴν τὸν ἔχοντα ὀνίνησιν κτλ.* 367c3 *τί ποιοῦσα ἑκατέρα τὸν ἔχοντα αὐτὴ δι' αὑτήν κτλ.*

[13] Por lo común suele interpretarse de modo menos restrictivo, así, por ejemplo, por Gould p. 142: «Glaucón y Adimanto se conciertan para solicitar de Sócrates que los convenza de la *primacía de las demandas morales*» (la cursiva es mía). Esto sería cierto si el lenguaje de Platón estuviera transcrito como si diera por supuesto unos conceptos morales conocidos por todos. En este caso, la repetición de la solicitud parece más bien un recurso retórico. De hecho, el concepto de «moral» o de «moralidad» —del que toma significado la frase «primacía de las demandas morales»— nace ante nuestros ojos, en cuanto objeto de conocimiento, mientras leemos *La República.* Así, pues, el hecho de que Platón repita la solicitud nos da la medida del esfuerzo mental y de la proeza implícita en el paso de aislar «lo justo» como objeto abstracto, o de convertir «la cosa justa» en «la justicia».

[14] Compárese el *δι' αὑτὴν* de Adimanto (n. 12) con el *καθ' αὑτό* de Glaucón (n. 6).

[15] *Doxai* y *timai* (*República* 366e4) constituyen el objeto único del comportamiento heroico, tipificado en *Ilíada* 1.353 *τιμήν πέρ μοι ὄφελλεν Ὀλύμπιος ἐγγυαλίξαι.* La saga era, por definición, una celebración del *kleos.*

[16] 433a1 ss.

[17] 433e3 ss.

[18] 441d12.

[19] 442e6-443a11.

[20] Cf. Gould p. 154: «Parece que las definiciones de *ἀρεταί* (sc. en el libro IV) son demasiado débiles y limitadas para constituir el objeto adecuado de una búsqueda... Una

vez más, el descubrimiento de la verdadera naturaleza de la justicia se remite —a pesar de la definición que acaba de ofrecérsenos— al futuro.

[21] Cf. Libro VI, 484a5-7 *ἐμοὶ γοῦν ἔτι δοκεῖ ἄν βελτιόνως φανῆναι εἰ περὶ τούτου μόνου ἔδει ῥηθῆναι, καὶ μὴ πολλὰ τὰ λοιπὰ διελθεῖν κτλ*, que podría interpretarse como que, dentro del plan general de *La República*, todo se subordina a la definición del intelecto filosófico.

[22] 473c11; cf. infra, cap. 15.

[23] 475e3-4.

[24] 475e9-476d7.

[25] 476e7.

[26] 478e7-480a1; cf.también 484c7 *τοῦ ὄντος ἑκάστου... τῆς γνώσεως.*

[27] 478e7 *αὐτὸ μὲν ἕν ἕκαστον εἶναι κτλ.* Cf. 479a4 *ἄν τις ἕν τὸ καλὸν φῇ εἶναι κτλ.* En *Filebo*, 15a4 ss., Platón aporta los términos *ἑνάς* y *μονάς* para describir estas integraciones, mientras trata de resolver el problema de su relación con los fenómenos.

[28] Cf. infra cap. 14, p. 270.

[29] 476b5 ss., 476c2 ss.

[30] 479e7 *τοὺς αὐτὰ ἕκαστα θεωμένους* 484c6 *τοῦ ὄντος ἑκάστου* d6 *ἕκαστον τὸ ὄν.*

[31] 47937 *ἀεὶ κατὰ ταὐτὰ ὡσαύτως ὄντα* 480a4 *ὥς τι ὄν* 484c6 *τοῦ ὄντος ἑκάστου* 484d6 *ἕκαστον τὸ ὄν.*

[32] La situación sintáctica tenía prioridad sobre la metafísica en la mente de Platón, como nos viene indicado por *Parménides* 135b: por difícil que resulte definir las relaciones entre las Formas, unas con otras y con los particulares, lo cierto es que tienen que existir, pues, de otro modo, el «discurso descriptivo» [*διαλέγεσθαι*] resultaría imposible. La naturaleza de esta situación se explora en el *Sofista*, especialmente en 257d ss. Acerca de *ousia*, vid. más adelante, n. 42.

[33] Vid. n. 31, y 479a2 *ἰδέαν... ἀεὶ μὲν κατὰ ταὐτὰ ὡσαύτως ἔχουσαν* 484b3 *τοῦ ἀεὶ κατὰ ταῦτὰ ὡσαύτως ἔχοντος.*

[34] 476e7 ss.

[35] 477b10 *ἐπιστήμη μὲν ἐπὶ τῷ ὄντι πέφυκε, γνῶναι ὡς ἔστι τὸ ὄν.*

[36] Vid. n. 33.

[37] 479d3 *μεταξύ που κυλινδεῖται* 484b5 *οἱ δὲ... ἐν πολλοῖς καὶ παντοίως ἴσχουσιν πλανώμενοι οὐ φίλοσοφοι* 485b1 (cf. n. 41 infra). (Cf. *Odisea* 1.1-3; *Parménides* B 6.6; y Havelock HSCP, 1958, pp. 133-43.)

[38] Infra, cap. 15, pp. 258 y ss.

[39] 484b4 (supra, n. 33); 484c6 (supra, nn. 30,31).

[40] 485a1 cf. 521c1.

[41] 485b1 *μαθήματός γε ἀεὶ ἐρῶσιν ὅ ἄν αὐτοῖς δηλοῖ ἐκείνης τῆς οὐσίας τῆς ἀεὶ οὔσης καὶ μὴ πλανωμένης ὑπὸ γενέσεως καὶ φθορᾶς.*

[42] Platón ha venido posponiendo su uso, dentro de la *República*, hasta este momento; pero en su sentido filosófico ya aparecía en *Eutifrón* 11a7. Habitualmente se traduce por «esencia» (cf. Robinson, p. 52, donde se hacen equivalente *ousía* y *eidos*), lo cual tiende a oscurecer el hecho de que en la busca socrática del «qué es cada cosa» (Robinson, p. 74, comentando *República* 533b) el «qué» —si así puede decirse— en griego no resulta tan importante como el «es»; para el uso de *ousia*, cf. Berger.

[43] 485b2 *μὴ πλανωμένης ὑπὸ γενέσεως καὶ φθορᾶς*. cf. cap. 10, n. 6.

[44] 485b5 *πάσης αὐτῆς* (p.e. *τῆς οὐσίας*) d3 *πάσης ἀληθείας... ὀρέγεσθαι* 486a5 *τοῦ ὅλου καὶ παντὸς ἀεὶ ἐπορέξεσθαι* a8 *θεωρία παντὸς μὲν χρόνου, πάσης δὲ οὐσίας.*

[45] 509d2. «Conocimiento» expresa una concepción que se nos antoja obvia, pero que no resulta fácil traducir al griego preplatónico; y menos aún «objeto conocido». En Heráclito B 32 *ἕν τὸ σοφὸν μοῦνον* y 108 *ὁκόσων λόγους ἤκουσα, οὐδεὶς ἀφικνεῖται ἐς τοῦτο, ὥστε γιγνώσκειν ὅτι σοφόν ἐστι πάντων κεχωρισμένον* puede que despunte el concepto; la parte superior de la Línea platónica constituye una declaración por la que se proclama que acaba de ser atravesado el umbral de la consciencia europea.

[46] Cf. especialmente 511a1 *ἃ οὐκ ἄν ἄλλως ἴδοι τις ἤ τῇ διανοίᾳ.*

[47] 518c8 *σὺν ὅλῃ τῇ ψυχῇ ἐκ τοῦ γιγνομένου περιακτέον εἶναι.* 521D3 *μάθημα ψυχῆς ὁλκὸν ἀπὸ τοῦ γιγνομένου ἐπὶ τὸ ὄν.*

[48] La «situación mental» originada en Grecia por la «separación entre el sujeto cognosciente y lo conocido» y el «reconocimiento de lo conocido como objeto», puede considerarse análoga a la situación definida por Collingwood con las palabras «experiencia estética». Así, p. 292: «Es un conocer de uno mismo y del mundo propio, porque aún no se distingue entre lo conocido y quien lo conoce». Y, en la p. 290: «En el caso del arte, la distinción entre teoría y práctica o pensamiento y acción aún no ha quedado atrás, como sucede en todo sistema moral digno de tal nombre... Es una distinción que sólo se nos hace aparente cuando hemos aprendido —mediante la labor de abstracción del intelecto— a partir en dos una experiencia dada, adjudicando una parte al sujeto y otra al objeto. Lo individual de que conoce el arte es una situación individual, en la que nos hallamos. Si somos conscientes de la situación es sólo porque nos pertenece, pero tampoco somos conscientes de nosotros mismos más que por hallarnos en una situación». Si damos por válida esta definición de las condiciones en que opera la sensibilidad estética, ¿habrá que llegar a la conclusión de que a un griego preplatónico no le resultaba fácil crear algo auténticamente feo? Cf. Collingwood, p. 112: «Si la descripción entorpece la expresión, en vez de contribuir a su mejoramiento, es porque generaliza. Describir una cosa equivale a definirla como cosa de tal o tal género: clasificarla, encajarla dentro de una concepción determinada.

[49] 523a2 *ἑλκτικῷ ὄντι παντάπασι πρὸς οὐσίαν* 524e1 *ὁλκὸν... ἐπὶ τὴν οὐσίαν* 525b5 *διὰ τὸ τῆς οὐσίας ἁπτέον εἶναι γενέσεως ἐξαναδύντι.*

[50] 524c6 *μέγα αὖ καὶ σμικρὸν ἡ νόησις ἠναγκάσθη ἰδεῖν* 525c2 *ἕως ἂν ἐπὶ θέαν τῆς τῶν ἀριθμῶν φύσεως ἀφίκωνται τῇ νοήσει αὐτῇ.*

Capítulo XIII

La Poesía como Opinión

Dediquemos un momento a recordar el camino que llevamos recorrido hasta ahora. Partimos de los tiempos homéricos en que la cultura griega se basaba en la comunicación oral. Este hecho imponía a la preservación y transmisión del ethos helénico una serie de condiciones que no empezaron a modificarse de modo radical hasta la generación inmediatamente anterior a Platón. Por ethos entendemos, concretamente, una expresión lingüística de la ley pública y privada (incluidas la historia y la tecnología) común a un grupo y expresiva de su coherencia como cultura. Esta expresión había venido siendo aprendida de memoria por sucesivas generaciones de griegos. La función del poeta consistía primordialmente en ir repitiendo y, en parte, ensanchando la tradición. El sistema educativo griego —si así podemos llamarlo— estaba enteramente al servicio de esa tarea de preservación oral; aunque, para que fuera alcanzable este objetivo de preservación y transmisión de los usos y costumbres, era imprescindible que el alumno fuese educado en el hábito de identificarse psicológicamente con la poesía que llegaba a sus oídos. Así, el contenido de la expresión poética tenía que expresarse en palabras, para hacer posible la identificación. Lo cual es tanto como decir que sólo podía contener acciones y hechos en que intervinieran seres humanos.

El propio Platón ya documenta suficientemente en su *República* tanto el carácter funcional de la poesía como los mecanismos de identificación psicológica que sirven para memorizarla. Nosotros, en nuestra argumentación, hemos sostenido que esta obra platónica está sistemáticamente estructurada para alcanzar dos objetivos doctrinales, auténtica esencia del platonismo temprano: la afirmación de un «sujeto» —es decir de una personalidad autónoma pensante—, y la afirmación de un objeto —es decir de un área de conocimiento que ha de ser enteramente abstracta. También hemos defendido aquí que ambos objetivos del platonismo están directamente condicionados por su captación de la necesidad de romper con la experiencia poética. Dicha experiencia había sido de vital importancia; había constituido una condición mental integradora, que nada nos impide denominar homérica. Y lo que Platón propone es sustituirla por otra condición mental, la platónica. La homérica se había expresado mediante

un tipo concreto de lenguaje, con una sintaxis dada. Platón propone otro tipo de lenguaje y una sintaxis diferente.

Quizá no resulte difícil admitir la conclusión de que la psyche autónoma era de hecho una doctrina directamente relacionada con su contraria, la inmersión de la autoconsciencia en la educación poética anterior. Pero quizá sea ir demasiado lejos dar por supuesto que toda la doctrina de un área de conocimiento poblada de objetos abstractos, el área del «uno», del «ser», de los «invisibles», no tenga en efecto más propósito que el de corregir totalmente la expresión poética de la experiencia, suponiendo así que tales objetos no se concibieron sino en cuanto sustitutos directos de las acciones y hechos integrantes de la narrativa épica.

¿Qué etiquetas aplica el propio Platón a la experiencia no abstracta y no filosófica? Lo único que ésta reconoce, según él, es los muchos y los visibles. Es un área de devenir, de distracción y de movimiento ambiguo. Esta terminología está tomada de los propios textos platónicos. En conjunto, ¿tenía Platón preparado un nombre para este tipo de experiencia, ya en el libro V? Sí: sin vacilación alguna la denomina *doxa,* u opinión[1].

¿Qué prueba tenemos de que Platón entendiese por *doxa* la condición mental homérica?[2] ¿No suele darse por sentado que 'opinión' se refiere a la del hombre común y corriente, no pensador, materialista o 'realista', que no filosofa y que utiliza el idioma de modo superficial e ilógico, y cuya visión se concentra exclusivamente en las cosas exteriores de naturaleza física? Todo esto lo afirma Platón, haciendo que los platónicos modernos se inclinen a identificar este hombre común y corriente con el hombre medio moderno, que tampoco piensa, ni reflexiona, ni va más allá de las apariencias más obvias.

Nosotros, por el contrario, venimos haciendo nuestra la presunción de que al definir dicha condición mental Platón está atacando un problema que no sólo es específico de su propia cultura, sino que halla su razón de ser en la poetización helénica de la experiencia. Tratábase, claro está, de una condición mental que no se apartaba enteramente del sentido común, tal como hoy en día lo entendemos, pero que tampoco coincidía gran cosa con él. Aquí hemos dado por supuesto que poseía determinadas características y que se expresaba en un idioma concreto, como resultado de los procedimientos mnemotécnicos que en su lugar se describen. Y todo ello estaba condenado a desaparecer. Si nos hallamos en lo cierto, lo que Platón defiende podría resumirse así: la invención de un lenguaje abstracto propio de la ciencia descriptiva, para reemplazar el lenguaje concreto de la memoria oral.

Sea ello como sea, ha llegado el momento de preguntarnos: ¿Hay en el texto platónico algo en que pueda apoyarse la tesis de que la experiencia de los muchos visibles que devienen y perecen —la que se denomina opinión, y ello no sólo en *La república*— se refiere verdaderamente al contenido y lenguaje de la tradición poetizada?

En caso afirmativo, los muchos visibles fluctuantes corresponden —en la línea de nuestra argumentación— a las acciones y hechos que sólo pueden conservarse en la memoria oral. Son, en efecto, una interpretación de la sintaxis narrativa en la que siempre se está haciendo o está ocurriendo algo concreto, pero en la que nunca se presentan temas, ni categorías, ni principios, ni fórmulas. ¿Es posible que, en lo esencial, Platón entienda por poesía un sistema de sintaxis narrativa? No muy explícitamente, fuerza es reconocerlo, pero cabe deducirlo así de su presunción, mantenida con mucha consistencia, de que el contenido de la poesía es *mythos*, lo contrario del *logos* dialéctico. A veces también lo llama *logos*, pero es sólo en los casos en que utiliza el término en su sentido general de 'contenido'.

Según Platón, todo lo que el *mythologos* o poeta dice es «una narración de cosas pasadas, presentes y futuras»[3]. La terminología empleada nos indica que el filósofo es consciente del condicionamiento temporal que, como hemos pretendido demostrar, no puede separarse de la sintaxis del material memorizado. Platón afirma esto en el libro III, cuando presenta por primera vez el problema del medio *(lexis)* por el que el poeta se expresa. Al llegar al libro VII el filósofo ya está dispuesto a presentar una opción filosófica que cubra enteramente el plan poético de enseñanza. ¿Será la música? —se pregunta. No: la música «no era [...] más que una contrapartida de la gimnástica: educaba a los guardianes por las costumbres; les procuraba, por medio de la armonía, cierta proporción armónica, pero no conocimiento, y por medio del ritmo, la eurritmia; y en lo relativo a las narraciones, ya fueran fabulosas o verídicas, presentaba algunos rasgos [...] semejantes a éstos. Pero no había en ella ninguna enseñanza que condujera a nada tal como lo que tú investigas ahora.» El autor no nos explica cuáles eran los rasgos en que el contenido de las narraciones coincidía con el ritmo y la armonía métrica.

En el libro X, habiendo ya propuesto *mimesis* como designación no sólo de la identificación personal del oyente, sino también de la representación artística, el filósofo se pregunta: ¿Qué representa el poeta? Y su respuesta es: «nos presenta a los hombres realizando actos forzosos o voluntarios a causa de los cuales piensan que son felices o desgraciados, y en los que se encuentran ya apesadumbrados, ya satisfechos»[5]. Aquí, sin duda, el contenido de la representación poética se limita a la acción y a la situación, a los actos y los acontecimientos, y también a las ideas y sentimientos, pero siempre que surjan como reflejo de las acciones y situaciones, no como meditación aislada y objetiva.

Hasta aquí, la fórmula de la materia poética que nos da Platón tiende, en efecto, a subrayar la serie puramente narrativa. Ello no quiere decir que la narrativa excluya la tragedia. Muy al contrario: la representación dramática no tiene otro efecto que el de trasladar la acción a la persona que habla, pero sin alterar un ápice la sintaxis narrativa. De hecho, la

representación dramática es todavía menos capaz de sintaxis opcional que la expresión impersonal, de ahí que en el libro III Platón manifieste cierta preferencia por esta última.

En el libro X, el panorama poetizado de los actos y acontecimientos en que nos involucra la poesía se califica explícitamente de enemigo de la ciencia y totalmente ajeno al ser. Estos términos, por el mero hecho de ser utilizados, traen consigo los contextos en que aparecieron, dentro de los libros V y VII (que en su momento explicamos). El argumento del libro X, puesto en relación con las doctrinas de los dos anteriores, puede desglosarse en los siguientes epígrafes:

(1) Al principio, la poesía se nos presenta como corrupción del intelecto. Puede haber en ello una reminiscencia de la parábola de la línea, cuya tercera sección gobierna el intelecto matemático[6].

(2) Esta reminiscencia de la Línea sale reforzada cuando se procede a comparar los objetos de la imitación con las imágenes reflejadas al azar en un espejo giratorio —de todas clases, formas y tamaños, sin discriminación alguna— . Esto es: la *mimesis* encaja en la división más baja de la Línea, donde hasta los objetos de los sentidos se reflejan en agua, etc.[7].

(3) A renglón seguido se procede afirmar que el contenido mimético, en lo tocante a la pintura, consiste en apariencias visuales. Ello se debe a que la *mimesis* no puede reproducir más que un aspecto —frontal, lateral, etc.— del objeto, nunca su totalidad. Dicho modo de retratar está en contraste con lo que es[8].

(4) A partir de todo lo anterior, se establece un contraste radical entre la imitación y la ciencia *(episteme)*[9].

(5) Luego, tras una larga diatriba contra Homero y los poetas en general, Platón reduce la función del poeta a la «imitación de una apariencia de virtud»... «aplica unos ciertos colores tomados de cada una de las artes, de suerte que otros semejantes a él, que juzgan por las palabras, creen que se expresa muy acertadamente [...]: tan gran hechizo tienen por naturaleza estos accidentes»[10].

(6) El paso siguiente[11] en el análisis platónico de lo que representa la *mimesis* es su definición en términos de los hábitos psíquicos que hay en nuestro interior y que le otorgan su atractivo.

(7) ¿Cuáles, se pregunta Platón, son tales hábitos? O ¿cuál es su área de experiencia? La respuesta es: una ilusión óptica que trasmite datos contradictorios en relación con objetos idénticos, pues éstos resultan distorsionados por las variaciones de las superficies coloreadas y por la distancia[12].

(8) El elemento de cálculo que hay en el alma corrige por contraste tales distorsiones, acudiendo a la medición y al número, y evitando así las contradicciones en el seno de una misma cosa.

(9) No debería ser posible sostener opiniones contradictorias y que desafíen la ciencia de la medición[13].

(10) El atractivo de la mimesis es por consiguiente ajeno al pensamiento *(phronesis)*[14].

(11) Y, volviendo concretamente a la poesía, hallamos que su contenido consiste en acción continua y en pasión fluctuante e inconsistente.

(12) De modo que la poesía puede ejercer su atractivo directamente sobre una facultad enemiga del cálculo, sobre una parte patológica que hay en todos nosotros y que la ley y el cálculo tratan de controlar, restringiéndola. El poeta mimético, por razones emotivas, no puede entrar en relación con la facultad de cálculo[15].

(13) Tampoco alcanza a distinguir entre lo grande y lo pequeño, pues tanto afirma lo uno como lo otro de la misma cosa[16].

No es imposible que Platón escribiera esta diatriba en un momento de cólera: los términos que en ella abundan deben resultar familiares a todo lector de *La república,* pero no se explican, y el filósofo no escatima los atajos para llegar lo antes posible a su tesis final: la que ya despuntó en el horizonte al principio del tratado, cuando en el libro II el autor se enfrenta con el «enemigo», que es la moral vigente, tal como se halla en las obras de los poetas. Aquí, lo que viene a sugerirse es que la expresión poetizada refleja como un espejo un contenido consistente en una pluralidad de cosas visibles no organizadas, de las cuales no cabe afirmar que sean. La experiencia poética es función de una facultad contrapuesta a la ciencia: es un estado de opinión por el que se toleran constantes vacilaciones y contradicciones en la reseña de las cosas físicas; algo ajeno al número y al cálculo. Así, en conclusión, si no nos está permitido aplicar el término «es» a dichas reseñas, es porque éstas vacilan y se contradicen. La misma cosa física que ahora se nos antoja de determinado tamaño o dimensiones, hace un momento era distinta: es y, al mismo tiempo, no es.

Esta terminología, junto con la doctrina en ella implícita, ya había sido objeto de exposición en la propia *República,* primero en el pasaje del libro V ya examinado (donde se presenta por vez primera la doctrina de los objetos abstractos aislados) y luego en el libro VII, en otro pasaje que también hemos estudiado con anterioridad (donde la doctrina de la convergencia del alma hacia el pensamiento culmina en la proclamación de la aritmética como la primera de las disciplinas que contribuyen a dicha orientación anímica). Empecemos ahora nuestra revisión por el libro V, considerando en su conjunto el contexto en que se expone por primera vez la teoría del objeto *per se* como equivalente a la teoría del conocimiento filosófico.

Platón ya ha afirmado antes que el *philosophos* ha de considerarse única fuente adecuada de autoridad política dentro del Estado. ¿De qué clase de persona estamos hablando? Evidentemente, es un hombre que «se complace

en la sabiduría» *(sophia)* y que, además, gusta del estudio *(philomathes)* por encima de cualquier otra actividad. A lo cual de inmediato se opone la objeción de que semejante descripción encaja exactamente con la de aquellos que se complacen en «los espectáculos», a quienes en modo alguno cabe considerar filósofos[17]. Para poner en claro la diferencia entre ambos tipos de hombre, Platón nos brinda una definición de aquello que el filósofo piensa y conoce: concretamente, los objetos abstractos, objetos *per se*, únicos y no múltiples. Por el contrario, quienes gustan de los espectáculos se atienen a los sonidos bellos y a las superficies y formas coloreadas, incapaces «de ver y gustar de lo bello en sí mismo»[18]. Son personas que viven en un sueño, y su condición mental es la opinión, punto intermedio entre el conocimiento científico por una parte y la consciencia en blanco por la otra. Dicha opinión es una facultad con su propio objeto específico, también intermedio[19].

Esta condición mental equivale, también, a la continua confusión. El aficionado a los espectáculos está constantemente emitiendo juicios contradictorios sobre la misma cosa, y su contenido moral también parece vacilar (hasta el extremo de que lo justo se torne injusto) con una paralela vacilación de las proporciones y propiedades de los cuerpos (hasta el extremo de que lo ligero se torne pesado). El aficionado a los espectáculos estará constantemente diciendo de la misma cosa que «es y que no es»[20]. En conclusión: «las múltiples creencias *(nomina)* de la multitud acerca de lo bello y de las demás cosas dan vueltas en la región intermedia entre el no ser y el ser puro»[21]. Trátase de opinión, no de conocimiento, condición en que son los sonidos nobles y las superficies coloreadas los objetos que mejor se aprecian. Con lo cual ya hemos distinguido entre dos clases distintas de seres humanos: los aficionados a la opinión *(philodoxoi)* y los aficionados a la sabiduría *(philosophoi)*[22].

Hasta aquí llega el análisis de la opinión en el libro V. Si lo comparamos con el análisis que de la poesía se hace en el libro X, observamos la congruencia de ambos planteamientos. Tanto en un caso como en el otro se distingue entre un estado mental concreto (confuso) y otro abstracto (y exacto). El primero se denomina «opinión de los muchos» en el libro V, y en el libro X no tarda en identificarse con la «opinión»[23] y, por otro lado, con la condición mental del poeta y sus relaciones con la realidad. Tanto en un caso como en el otro, el estado mental concreto proporciona una versión plural, visual y cambiante de la realidad. En ambos casos, la pluralización se traduce en términos de contradicción. Los juicios sobre tamaños, formas y colores son contradictorios. Lo mismo todo lo que se afirma acerca de los hechos, los acontecimientos y sus propiedades morales. Una misma cosa tan pronto es buena como mala, grande como pequeña. Tan imposible resulta el juicio moral consistente como la medición física consistente. Si pudieran alcanzarse, a ambos se llegaría por medio de la misma facultad. Por el

contrario, la condición de opinión es como un sueño (libro V) o como hallarse sometido a un embrujo (libro X).

Tras la comparación queda aclarado uno de los problemas. En el libro X Platón traza una analogía entre el pintor y su pintura de los objetos físicos y el poeta y sus relatos de acción y sentimiento. ¿Quiere esto decir que tanto el poeta como el pintor informan de la realidad física en el mismo lenguaje erróneo que utilizan para informar acerca de los actos y la moral de los seres humanos? El libro X puede considerarse ambiguo en este punto. Las superficies de colores empleadas por el poeta pueden constituir una simple metáfora del ritmo y de las diversas técnicas poéticas. No obstante, cuando comprendemos que dejarse fascinar por la contemplación de formas, superficies y colores aislados constituye el fallo básico de los «muchos» prisioneros de la «opinión» de que habla el libro V, y que es esta opinión general la que introduce la distorsión y la contradicción en las reseñas de la realidad, por culpa de su obsesión por los colores, no tenemos más remedio que llegar a la conclusión de que Platón quiere juzgar la poesía en su calidad de informe no sólo del entorno físico, sino también de la moral humana —y que la halla insatisfactoria a ambos efectos, esencialmente por la misma razón—. La poesía no puede apelar a la facultad de cálculo, medición y razonamiento ni en la representación de objetos físicos ni en la de modos humanos. En este último caso, dado que la representación poética sólo se hace efectiva cuando los oyentes se identifican personalmente con ella, para memorizarla, también resulta inhibida la facultad pensante del público, que se hace incapaz de controlar y medir sus reacciones personales.

¿Qué relación hay, por tanto, entre la poesía del libro X y la opinión del libro V? Es evidente que ambas se describen en términos de estados mentales similares. No obstante, y dado que para nosotros la poesía constituye una experiencia mucho más esotérica que la opinión, en un primer momento nos parece que el poeta y su poesía constituyen, más que ninguna otra cosa, un buen ejemplo del error general inherente a la opinión. Ocurre, sin embargo, que es este ejemplo, y no otro, el elegido por Platón para sus propios fines.

Pero también cabe otra respuesta. ¿Y si la poesía del libro X coincidiera con la opinión del libro V? Tal cosa nos lleva a pensar, ciertamente, el modo en que ambas son descritas. Bien podría ser que Platón hubiera esperado hasta el libro X para dar pleno desarrollo a lo planteado en el V, para llegar a la opinión concreta que desde el principio se marcó por objetivo.

Ello, sin duda, estaría en línea con la tesis que venimos defendiendo aquí, a saber: que la mentalidad homérica era de alcance general. En tal caso, los poetas vendrían a representar el medio público, el único medio capaz de recoger la mentalidad general, dándole expresión. Ellos eran los únicos proveedores de «lenguaje-cultura» —tal fue el término que en su

momento empleamos— y también, por consiguiente, de las normas culturales a cuyo abrigo se formaba la «opinión de los muchos». Así se entendería la intensidad del ataque epistemológico de Platón contra la poesía, por representar ésta una expresión errónea tanto de los hechos físicos como de los valores morales: lo atacado habría sido entonces el error, tal como existía dentro de la sociedad en general.

De ser así, cabe esperar que en el ataque contra los muchos del libro V pueda encontrarse ya algún indicio de que el objetivo final del tratado es la poesía, aunque ello no se manifieste plenamente hasta el libro X. Y no faltan indicios, en efecto. En conjunto, el pasaje está consagrado a dar forma a la relación entre conocimiento, por una parte, y opinión, por otra, describiendo el abismo que las separa. Pero ya desde el principio se nos predispone para la antítesis, mediante la descripción de dos tipos humanos: el filósofo y el espectador, culminando el pasaje en la afirmación de que se trata de dos manifestaciones fundamentales y enfrentadas de la humanidad. El espectador, el «aficionado a los espectáculos y a las artes» queda precisamente definido antes de la conclusión del análisis: es un hombre que no tolera la existencia del objeto abstracto *per se*, un hombre cuyo tipo de comprensión resulta tan entorpecido por las contradicciones, que no le es posible dar expresión congruente a los mundos moral y físico. Este hombre se equipara, concretamente, con el «amante de la opinión»[24].

Pero ¿quién es este espectador? Tal como nos lo retrata Platón, es alguien aficionado a frecuentar los teatros, que anda continuamente en pos de los coros dionisíacos, tanto en la capital como en provincias[25]. Pero ¿cómo explicar el hecho de que Platón, en su intento de definir los nuevos patrones intelectuales de la Academia, dé por sentado que el principal obstáculo para su implantamiento está simplemente en la costumbre de asistir al teatro? Con ello, el filósofo parece incurrir en una frivolidad no concordante con la seriedad de su propósito. En nuestra cultura actual, quienes van al teatro constituyen una minoría refinada, lo más granado de las gentes que han recibido educación superior. Por otra parte, del texto se desprende con toda claridad que el blanco de los ataques de Platón es el hombre común, dotado de una mentalidad común. ¿Puede afirmarse que la mentalidad común griega fuese teatral? Sólo cabe llegar a la respuesta suponiendo que el verdadero objetivo de Platón, en este punto, es la representación poética, por medio de la cual se recopilaba la tradición cultural, pasándola a la memoria, y con la cual había de identificarse la memoria viva del público. En resumen: aunque Platón, tanto en el libro V como en el X, se concentre a veces en la representación teatral —por ser para él la manifestación tradicional más contemporánea—, su objetivo está, como ya en el libro III, en «los poetas y en Homero», tanto en la representación épica como en la trágica. Su ataque no se dirige contra la poesía tal como ésta puede leerse en un libro: va contra el acto de memorización, de identificación con la recitación poética, que para él es

inseparable del propio poema y que constituye acto total y condición de la *mimesis*.

El modo en que Platón se expresa a lo largo del libro V nos proporciona más de una indicación de cuál es en realidad su objetivo. Quienes «gustan de los espectáculos» quedan adscritos a «quienes gustan de las audiciones», y esta ecuación refuerza la relación acústica, fundamental en la representación. En ambos casos, el objeto de devoción son «las buenas voces, colores y formas y [...] todas las cosas elaboradas con estos elementos»[26]. El énfasis en el sonido y los colores como ámbito experiencial de la opinión se repite luego en la conclusión del razonamiento[27], cuando Platón trata de precisar el contraste entre dicho ámbito y el campo visual del filósofo. La redacción en este punto resulta sugerente en su ambigüedad, y en modo alguno puede considerarse involuntaria: se afirma, por una parte, que el contenido de la tradición poetizada es acústico-visual y que la poesía, hasta cierto punto, visualiza concretamente las situaciones y las cosas, para lo cual acude al ritmo, al metro y a la música; pero también se nos dice que la poesía describe las cosas físicas y artefactos[28] de que el mundo exterior se halla tan variada e indiscriminadamente poblado. Esta misma referencia doble, aplicada al contenido de la poesía y al aspecto exterior del mundo físico, vuelve a ser objeto de desarrollo en el libro X.

En otro punto se afirma que este contraste procede de que unos «abrazan y aman aquello de que tienen conocimiento», y otros se dejan llevar por «las múltiples creencias de la multitud acerca de lo bello y de las demás cosas»[29]. Semejante modo de hablar sólo puede referirse al contenido —tanto moral como sociológico— de lo que aquí hemos venido llamando «enciclopedia tribal», fuente y origen de todas las convenciones sociales de la Hélade.

En un momento dado del libro V, Platón acude a una clasificación tripartita: hay hombre «aficionados a los espectáculos», hombres aficionados a las «técnicas» o artes y hombres «de acción»[30]. En el contexto inmediato no se justifica en absoluto tan sorprendente combinación, en lo que tiene de aplicable al hombre corriente y a su opinión; pero se trata de un nuevo empleo de la famosa clasificación tripartita de la *Apología,* donde Sócrates describe el modo en que su misión se distribuye entre políticos, poetas y artesanos[31].

Por último, como ya hemos señalado, la experiencia del público teatral se equipara en términos generales a la ensoñación. Esta viene a ejercer las mismas funciones que el ritmo y la fascinación sentimental de que tanto necesita el acto de identificación —aditamento imprescindible de la poesía, tal como se señala en el libro X.

Resulta ahora, si no nos equivocamos, que el plan de conjunto de *La república* reclama una progresiva definición de la nueva educación científica preconizada por Platón; la cual tropieza, en todos y cada uno de sus niveles de desenvolvimiento, con la mentalidad general entonces predomi-

nante en Grecia. Dicha mentalidad, a su vez, viene siempre definida en términos de hábitos mentales y convenciones adquiridas mediante la prolongada práctica de la poesía oral, tenida en Grecia por vehículo de enseñanza moral y de información sobre el mundo físico. Cada vez que entra en juego su epistemología, Platón se considera obligado a definirla por contraste con la psicología y el lenguaje empleados en la representación poética. Aunque él no lo afirme de modo explícito, nosotros añadimos a tal respecto que este hábito y este lenguaje se adquieren por el acondicionamiento de la memoria oral y la preservación de la experiencia del grupo.

Así, pues, vemos que los libros II, III, V y X van revelándonos progresivamente que el enemigo del platonismo es esa mentalidad poetizada; y, consiguientemente, el ataque a la poesía se va haciendo más drástico a medida que se amplían y profundizan las teorías de Platón. ¿Qué decir, en tal caso, del libro VII, donde el filósofo, como ya hemos visto, identifica la *pshyche* autónoma del sujeto pensante y la del sujeto cognosciente, preconizando la necesidad de un despertar que la aparte del devenir y la aproxime al objeto abstracto, constitutivo del conocimiento intemporal e inteligible? ¿Vuelve a rechazarse en este libro toda posibilidad de que la poesía ofrezca una herramienta válida para la consecución de tal objetivo? Por supuesto que sí: como ya hemos visto, Platón prescinde por completo de la música, por irrelevante para sus propósitos[32], y señala que la aritmética ha de ser la disciplina mediante la cual se obtenga el despertar del alma.

En este pasaje no hay mención alguna de la poesía, pero el análisis que se nos ofrece de la condición mental subsanable por medio de la aritmética es el mismo que Platón ha de emplear más adelante, cuando reanude su denigración de la poesía en el libro X: el error radical de la mentalidad concreta es precisamente la contradicción. Estamos ante un arma dialéctica. Veamos el uso que Platón, en general, hace de ella. La poesía, nos dice en el libro X, no puede considerarse viable como método de discurso, porque no recoge la realidad sino en términos que se contrarrestan entre sí. De hecho, poco falta para que la contradicción se nos presente como principio básico de la poesía. Al igual que el pintor, el poeta nos representa la misma cosa con distintos tamaños, unas veces mayor, otras menor. El poeta, por tanto, es esencialmente irracional, y la misma contradicción impregna todas sus expresiones de tipo moral relativas a la acción y al sentimiento. Es decir: el comportamiento del héroe tan pronto será malo como bueno, de modo que no habrá forma de abstraer de él ninguna pauta válida. La contradicción epistemológica existente en el contenido del poema da lugar a una contradicción psicológica paralela en la *psyche* del oyente, que se identifica con el relato y que, consiguientemente, tanto será bueno como malo, tanto montará en cólera como permanecerá tranquilo[33].

En este punto podemos observar que —en vista del pluralismo, la concreción y lo confuso de la expresión poetizada— Platón reduce todos estos aspectos objetables a una sola cuestión: que infringen el principio de coherencia. Esto viene a querer decir que la poesía hace afirmaciones antitéticas relativas a una misma persona, y que atribuye predicados igualmente antitéticos al mismo objeto. La persona o cosa de que se trate será mala unas veces y buena otras, o grande y pequeña, dependiendo aparentemente del punto de vista.

Es en el libro V cuando se sirve de esta arma por primera vez. Acaba de preconizar que por opinión debe entenderse la experiencia que sólo es capaz de percibir lo múltiple. Supongamos, no obstante —añade— que nuestro interlocutor nos exige demostración de que la experiencia (esto es: la impresión experimentada y vívida del tornadizo panorama de las apariencias) no es conocimiento. El conocimiento ha de ser algo que es; la ignorancia, por el contrario, es lo que no es. El objeto de opinión no puede ser ni lo uno ni lo otro, ni el ser ni el no ser, porque se trata de una facultad distinta del conocimiento y de la ignorancia. No hay más que una posibilidad: que su objeto, que el ámbito de su discurso sea un término medio entre una y otra; el área del «ser más el no ser»[34].

Ahora, prosigue Platón, entrando cada vez más en materia, para dar un ejemplo de lo que quiere decir: la visión del espectador ardoroso está llena de bellos, feos, justos, injustos, dobles y mitades. Para cada una de estas multiplicidades puede, en algún otro momento, aparecer fea en lugar de hermosa, la mitad en lugar del doble. No será, por consiguiente, más bella de lo que es no bella —y lo mismo puede afirmarse de todas las diversas convenciones alimentadas por los muchos. De modo que la condición que denominamos opinión es aquella que continuamente aprehende el ser y el no ser[35].

Como se desprende de la comparación entre los contextos de los libros V y X, Platón está perfilando ahora el contraste entre dos situaciones sintácticas. En toda reseña de experiencia que describa ésta en términos de acontecer resulta indispensable que los acontecimientos puedan distinguirse los unos de los otros, para constituir hechos separados. Para que así sea, para que los acontecimientos difieran entre sí, también tendrá que variar la situación en que se hallan los «personajes» del relato, o los fenómenos circundantes; así, Agamenón será noble en unas ocasiones y ruin en otras; las fuerzas griegas serán el doble o la mitad de las troyanas, según los casos. De lo que se desprende que los sujetos de tales predicados «son y no son». Con ello no quiere decirse que dejen de existir, sino que en este tipo de discurso resulta imposible expresar algo que relacione sujeto y predicado con un vínculo que meramente «sea», con un vínculo permanente e inalterable.

¿Cuál sería la clase de expresión necesaria a tales efectos, cuál la sintaxis requerida? Tendremos que acudir al libro VII para averiguarlo.

Allí, al anunciar que la disciplina del número y el cálculo constituye la clave para el adiestramiento de la mente en la tarea de abstraer lo inteligible partiendo de lo visible, Platón propone una dicotomía: no entre conocimiento y opinión, sino entre «inteligencia» y «sensibilidad»[36]. Esta última recoge el hecho de hallarse ante tres dedos visibles; pero no se detiene ahí, sino que añade: uno de ellos es al mismo tiempo grande y pequeño, blando y duro, queriendo decir que es mayor que uno y menor que otro, más duro que uno y más blando que otro[37]. De modo que, aplicando la terminología del libro V, tanto «es» como «no es». Las sensaciones que se trasmiten son contradictorias, y hay que apelar a la inteligencia y el cálculo para que resuelvan el dilema mental. A lo cual proceden partiendo de la pregunta siguiente: ¿Qué ha de entenderse por el grande y lo grande, qué por el duro y lo duro, etc.? Así se verifica la distinción, identificando los objetos mentales, dureza y blandura, grandeza y pequeñez. Estos objetos mentales, en vez de los dedos, son los que se cuentan y calculan, hasta que adquieren entidad propia en la inteligencia como objetos abstractos, aunque nuestra experiencia sensible siga confundiéndolos[38]. La inteligencia habituada a aprehenderlos es la que «toca la esencia» en lugar del devenir o «generación»[39].

Así, en el libro X, cuando Platón argumenta que el artista es un hombre de opinión, que confunde las dimensiones sin acudir a la razón ni al cálculo, y que se ocupa de apariencias físicas caracterizadas por el hecho de ser y no ser al mismo tiempo, lo que está haciendo es aplicar las doctrinas de los libros V y VII, reduciendo la enfermedad radical de la poesía a esta especie de contradicción. Pero ésta no será tal enfermedad si no partimos del supuesto de que la realidad no está en los hechos y situaciones inmediatas, sino en las abstracciones aisladas, como grandeza y pequeñez o justicia e injusticia. Estas abstracciones son las únicas que nunca se expresan de modo contradictorio. Agamenón, según el aspecto de su conducta que se considere, es noble e innoble. La nobleza, en cambio, «es» siempre una virtud. En resumen: la invitación a abolir la contradicción es una forma de invitarnos a que nombremos las identidades abstractas, principios, clases o categorías, utilizándolas y reflexionando sobre ellas, en lugar de limitarnos a los hechos concretos y los actos de seres vivos dotados de temperamento.

En *La república* suele optarse por la palabra *doxa* (opinión o creencia) para dar nombre a la mentalidad no abstracta. La elección se fundamenta en razones históricas que más adelante veremos[40]. En el libro X se equiparan *doxa* y *mimesis.* Esta última viene a representar tanto el contenido de la poesía como la condición psicológica que vive la experiencia poética. En el libro VII, en cambio (en el pasaje de los dedos, cuando el problema de lo plural y de lo concreto y visible queda reducido a una contradicción física), el término *doxa* es sustituido por *aisthesis,* tanto en singular como en plural[41]. La palabra suele traducirse al inglés por

«perception» o «sensation», pero yo prefiero «sensibility» (sensibilidad), para señalar que la palabra, en su uso original, estaba relacionada tanto con el reflejo emotivo como con el órgano perceptor. [Pabón y Fernández Galiano traducen «sentido»; así, por ejemplo en 526e6. N. del T.] El empleo del término es de evidente importancia en el desarrollo de la epistemología platónica. Con él, el problema de la cognición empieza a separarse del ámbito de la experiencia poetizada de los acontecimientos narrativos, situándose en el contexto de la experiencia sensual de los objetos físicos. Sus resonancias son más técnicas y profesionales. En el libro V, del aficionado a los espectáculos no se dice que aplique su «sensibilidad», sino que «cree», o «gusta», o «se complace» en el panorama visible[42]. Aquí, en cambio, se afirma que el sujeto es «sensible» al dedo. El empleo de *aisthesis* es anuncio de una mayor precisión en el debate sobre los méritos respectivos tanto de las diversas teorías del conocimiento como de los diferentes criterios de evaluación de la verdad.

No obstante, el modo en que está estructurada la argumentación, en *La república*, nos indica que «opinión», «sensibilidad» y «experiencia mimética» son todos ellos términos estrechamente vinculados en la mente de Platón, al menos en este punto de su pensamiento. En el libro V, es la opinión quien emite juicios contradictorios sobre lo grande y lo pequeño, lo pesado y lo ligero, etc. En el libro VII, es en la *mimesis* donde el tamaño no aparece tan igualado como debería, y lo mismo sucede con recto y torcido o con más y menos[43]. Y, como ocurre con *sensibilidad* en el libro VII, también la *mimesis* ha de combatirse con la mejor arma de la facultad de cálculo, es decir con el número y la medida. Ya se refiera a la opinión, ya a la sensibilidad o a la poesía, Platón aplica siempre el mismo juicio, denunciando idénticas carencias en las tres: no están capacitadas para percibir las entidades abstractas puras contenidas en los términos de dimensión o tamaño relativo. De la opinión, en el libro V, y de la *mimesis*, en el libro X, también se proclama su incapacidad para aprehender las abstracciones morales.

De manera que nada nos impide afirmar lo siguiente: el problema de la percepción física, con todas sus confusiones y contradicciones —tesis expuesta y examinada en una fase posterior del platonismo—, se planteó originariamente en otro contexto más amplio, a saber el de la experiencia poetizada y las confusiones que le son inherentes. Tanto en un caso como en el otro, según la doctrina platónica, hay una incapacidad para distinguir los objetos abstractos (categorías, relaciones, principios morales, etc.) de las cosas concretas. Pero la circunscripción del problema de la experiencia a términos de percepción física trae consigo otra limitación: el objeto de la experiencia deja de ser la serie de acontecimientos para limitarse a las cosas físicas que componen dicha serie. Con ello, la filosofía descuida su objetivo primero[44], consistente en romper el embrujo mnemotécnico del relato, y empieza a empeñarse en combatir otro embrujo: el de las cosas

materiales. En ambos casos, el otro candidato en disputa por nuestra lealtad filosófica es una facultad de razonamiento abstracto capaz de conocer las identidades inalterables. Lo que ocurre es que tales identidades, al entrar en confrontación con las cosas físicas, se convierten en categorías y propiedades, más que en principios morales. El objetivo originario (aislar un conjunto de leyes morales tomadas de la enciclopedia tribal) se cumple en gran medida; pero queda aún por resolver la situación del mundo material.

Pero, volviendo a la *doxa* u opinión: fue esta la palabra que escogieron Platón y otros predecesores suyos —precisamente por mor de sus ambigüedades— para cristalizar las propiedades de la experiencia poética que los intelectuales estaban tratando de evitar. Tanto el sustantivo como el verbo, *doko,* resultan desconcertantes para la lógica moderna, porque abarcan lo mismo la relación subjetiva que la objetiva. El verbo denota el «parecer» del yo, del sujeto, es decir la «impresión personal», pero también el «parecer» que vincula el yo, como objeto, con otros individuos que lo contemplan: la impresión que se crea en los demás. Parece, por tanto, un término ideal para describir la fusión o confusión del sujeto con el objeto que era propia tanto de la representación poética como de la condición mental a que daba lugar. Es lo que las cosas revelan, ya sea como panorama exterior o como perspectiva que se genera en el seno del yo.

Doxa, por consiguiente, es buena elección: sirve para catalogar no sólo la imagen que el poeta tiene de la realidad, sino también la que poseía la mente griega en general antes del advenimiento de Platón. Si, en un principio, ambas iban emparejadas, es porque a lo largo de muchos siglos de cultura y comunicación oral tocó siempre al poeta la responsabilidad de crear, con su relato, esta visión general, contribuyendo a su preservación y a su impronta en la mente de los helenos, generación tras generación[45].

[1] Por no complicar las cosas, utilizo la traducción aceptada de *doxa*, aunque no falten argumentos para defender que su significado verdadero es «pensamiento» en general (cf. Rosenmeyer «Judgement and Thought» etc.), símbolo de una condición mental sin cualificar que, precisamente por carecer de cualificación, Platón sitúa por debajo de la ciencia exacta capaz de conocer las Formas y sus relaciones, tanto recíprocas como con los fenómenos.

[2] Platón disponía sin duda de un precedente al respecto; infra, n. 40, cap. 15, n. 5.

[3] 392d2 *πάντα ὅσα ὑπὸ μυθολόγων ἢ ποιητῶν λέγεται διήγησις οὖσα τυγχάνει ἢ γεγονότων ἢ ὄντων ἢ μελλόντων*, quizá reminiscencia de *Ilíada* 1.70 y *Teogonía* 32 (supra, notas 20, 21).

[4] 522a4-b1.

[5] 603c4-7.

[6] 595b5-6; cf. Libro vi, 511d8.

[7] Cf. Paton y también Notopoulos «Parataxis», p. 14: «Esta preocupación por lo particular constituye el estado normal de la literatura oral... La absorción en la despreocupación particular por la relación lógica entre las partes y el todo es la condición no filosófica de la *εἰκασία*, que Platón nos retrata en su descripción de la caverna». Compárese 596d8 con libro vi 509e1-510a3, donde entre los objetos se incluye *ἐν τοῖς ὕδασι φαντάσματα* (vid. también infra., n.12); en 598b3, una pintura recibe la denominación de *φαντάσματοσ μίμησις*; Hamylin equipara *εἰκασία* con sofístico.

[8] 598b1 ss.

[9] 598d4-5 *διὰ τὸ αὐτὸς μὴ οἷος τ' εἶναι ἐπιστήμην καὶ ἀνεπιστημοσύνην καὶ μίμησιν ἐξετάσαι.*

[10] 600e5; 601a4-5, b1-2.

[11] Omitiendo el excurso relativo a la distinción entre quien usa y quien fabrica 601c-602b.

[12] 602c10-12 *καὶ ταὐτὰ καμπύλα τε καὶ εὐθέα ἐν ὕδατί τε θεωμένοις καὶ ἔξω, καὶ κοῖλά τε δὴ καὶ ἐξέχοντα διὰ τὴν περὶ τὰ χρώματα αὖ πλάνην τῆς ὄψεως.*

[13] 602d6-e10.

[14] 603a11-b1 *ὅλως ἡ μιμητική... πόρρω... φρονήσεως ὄντι τῷ ἐν ἡμῖν προσομιλεῖ τε καὶ ἑταίρα καὶ φίλη ἐστίν...* Con respecto a *phronesis*, vid. supra, cap. 11, n. 17.

[15] 604a10 ss.

[16] 605c1-3 *οὔτε τὰ μείζω οὔτε τὰ ἐλάττω διαγιγνώσκοντι, ἀλλὰ τὰ αὐτὰ τοτὲ μὲν μεγάλα ἡγουμένῳ, τοτὲ δὲ σμικρά....*

[17] 475d1-e1 *φιλοθεάμονες φιλήκοοι.*

[18] 476b4 *τάς τε καλὰς φωνὰς ἀσπάζονται κτλ.* c2 *ὁ οὖν καλὰ μὲν πράγματα νομίζων, αὐτὸ δὲ κάλλος μήτε νομίζων κτλ.*

[19] 477a1-478d12.

[20] 479a5-b10.

[21] 479d3 *τὰ τῶν πολλῶν πολλὰ νόμιμα.*

[22] 480a6-13.

[23] 602e8-603a2 *ἔφαμεν τῷ αὐτῷ ἅμα περὶ ταῦτα ἐναντία δοξάζειν ἀδύνατον εἶναι ... τὸ παρὰ τὰ μέτρα ἄρα δοξάζον τῆς ψυχῆς ...* cf. 479e4 y 8 *δοξάζειν.*

[24] 480a1-7.

[25] 475d5-8.

[26] 475d3 y 476b4-5; cf. *Las Leyes* 7.810e: los diversos poetas, épicos, yámbicos, serios, cómicos, etc., se consideran adecuados para la educación de los jóvenes, que por ello, por aprender poetas enteros de memoria, se vuelven *πολυηκόους.*

[27] 480a1 ss.

[28] También la frase contenida en 476b6 *πάντα τὰ ἐκ τῶν τοιούτων δημιουργούμενα* es ambigua en su relevancia con respecto a los artefactos y a los poemas en que se contiene

su descripción; cf. 10.596c5, d3, donde *χειροτέχνης* y *δημιουργός* se aplican al caso del pintor y del poeta.

[29] 476c2, 479d3.

[30] 476a10 *φιλοθεάμονάς τε καὶ φιλοτέχνους καὶ πρακτικούς.*

[31] *Apología,* 22a8, c9 (aunque el orden cambia).

[32] Supra n. 4.

[33] 10.603c10 ss.

[34] 478d1 ss.

[35] 479d7 ss.

[36] 523a10-b1 *τὰ μὲν ἐν ταῖς αἰσθήσεσιν οὐ παρακαλοῦντα τὴν νόησιν εἰς ἐπίσκεψιν* cf. 507c3 *καὶ ἀκοῇ τὰ ἀκούομενα καὶ ταῖς ἄλλαις αἰσθήσεσι πάντα τὰ αἰσθητά.*

[37] 523c4 ss.

[38] 524b4 *πειρᾶται λογισμόν τε καὶ νόησιν ψυχὴ παρακαλοῦσα ἐπισκοπεῖν εἴτε ἓν εἴτε δύο ἐστὶν ἕκαστα τῶν εἰσαγγελομένων ... εἰ ἄρα ἓν ἑκάτερον, ἀμφότερα δὲ δύο, τά γε δύο κεχωρισμένα νοήσει ... διὰ τὴν τούτου σαφήνειαν μέγα αὖ καὶ σμικρὸν ἡ νόησις ἠναγκάσθη ἰδεῖν ... ἐντεῦθέν ποθεν πρῶτον ἐπέρχεται ἐρέσθαι ἡμῖν τί οὖν ποτ' ἐστὶ τὸ μέγα αὖ καὶ τὸ σμικρόν.*

[39] 525b5 *διὰ τὸ τῆς οὐσίας ἁπτέον εἶναι γενέσεως ἐξαναδύντι.*

[40] En un volumen posterior: el uso en Heráclito y Parménides es especialmente pertinente.

[41] Supra n. 36. Von Fritz (1946, p. 24), señala que *aisthesis* no es palabra presocrática, aun calificando (p. 31) la antítesis *nous-aisthesis* de presocrática tardía. ¿No debería, en tal caso, identificarse con lo platónico, aunque —como ha demostrado von Fritz—, Protágoras, Demócrito y Gorgias forzaran las circunstancias que la precipitaron?

[42] 476c2 *νομίζων* 479a3 *νομίζει* 476b5 *ἀσπάζονται* 480a3 *φιλεῖν τε καὶ θεᾶσθαι.*

[43] 602c7-8, 10.

[44] Notopoulos, «Mnemosyne», pp. 482 ss., habiendo observado la preferencia de Platón por la palabra hablada —en *Fedro*— no lo interpreta en relación con el proceso dialéctico, sino como reafirmación de las facultades y derechos de la memoria oral, puesta ahora el servicio de la filosofía. Ello lo obliga a interpretar *Teeteto.* 191d como si se refiriese a la «memoria de la filosofía», cuando en realidad se refiere a la noción de la mente como tabla de cera, que la epistemología platónica considera imposible.

[45] Tal como aquí lo expongo, el empleo de *doxa* en *La república* excluye la conclusión a que suele llegarse al respecto: que la distinción entre los objetos respectivos de la *doxa* y de la *episteme* es metafísica en este diálogo, y que se identifican dos mundos diferentes; en el primero, el filósofo goza de la contemplación de las Formas, pero es arrebatado de ella por «el turbulento e indeciso mundo de la coacción», un mundo en el que «Platón ya ha abandonado toda esperanza» —como dice Gould, p. 163—. La diferencia viene determinada por consideraciones de tipo sintáctico, no religioso. Hay que señalar que una vez eliminado el término «mundo», frases como la que acabamos de citar pierden todo su sentido (cf. también el «orden» del ser). No hay ningún término equivalente en Platón.

CAPÍTULO XIV

Origen de la Teoría de las Formas

Platón, cuando insiste en que sus contemporáneos dejen de lado el panorama de la experiencia sensual, para concentrarse en el objeto abstracto *per se*, único objeto posible del pensamiento, a veces se refiere a dicho objeto llamándolo Forma. En otras ocasiones, hablando de las Formas (en plural), afirma que éstas aportan la metodología o disciplina intelectual a que sus lectores están acostumbrados. No así, evidentemente, el griego medio, cuya condición mental se hallaba todavía en lo que hemos venido denominando opinión. Pero el lenguaje de Platón da por supuesta la existencia, en alguna parte, de un círculo de personas ya habituadas al uso del término Forma para identificar este tipo de objeto[1]. Los expertos están muy acostumbrados a hablar de la «Teoría de las Formas» de Platón, porque el *methodos* de las Formas parece darse por supuesto en diálogos anteriores a *La república*, y porque los fundamentales diálogos posteriores a ésta examinan con frecuencia los significados posibles del término *Forma* y el modo en que debe o debería usarse.

Con ello se viene a sugerir una posición doctrinal deseada por Platón para investirse de prestigio filosófico. No obstante, el tono de sus escritos no autoriza semejante hipótesis: están demasiado faltos de profesionalidad. En *La república*, cuando presenta por primera vez los objetos que «son», los llama «Formas»[2], en efecto; pero en este mismo diálogo emplea con mucha mayor frecuencia la noción de objeto *per se*, sin darle la denominación de «forma» De hecho, ni siquiera en los contextos donde más reafirma el carácter absoluto del conocimiento platónico se siente necesariamente obligado a usar la palabra[3].

Pero aún es más importante señalar que Platón utiliza el término «forma» una y otra vez sin acogerse —por así decirlo— al beneficio de la letra mayúscula para indicar tipo, clase o categoría, en contextos donde ni siquiera es dudosa la posibilidad de que la palabra signifique objeto *per se*. Dicho en pocas palabras: hay veces en que sí utiliza el término de modo profesional, pero hay otras muchas en que lo hace con descuido y sin profesionalidad[4]. Si partimos del supuesto de que la doctrina platónica es sistemática —en la moderna acepción de la palabra—, y de que se ajusta a un sistema en el modo de expresarse, no queda más remedio que hacer una tajante distinción entre el uso descuidado de la palabra «forma» y la

aplicación profesional de «Forma». Lo normal es que se tienda a explicar el hecho por alguna deficiencia del léxico griego. Pero también hay que admitir la posibilidad de que nos equivoquemos, y en tal caso perderá relevancia la diferencia entre ambos usos. Si lo último es cierto, el uso no profesional debería arrojar luz sobre el profesional; o éste podría no ser sino un intento, llevado adelante sin coherencia, de formalizar las implicaciones del uso no profesional.

A este planteamiento del problema nos atendremos a continuación. Hasta ahora nos hemos venido absteniendo de apelar a la palabra «Forma» en nuestro intento de poner en claro el significado de la doctrina platónica; y ello a pesar del hecho de que nuestra área de investigación se concentra en *La república*, que es precisamente el libro en que se saca a la luz y se emplea de modo explícito el «método»[5] de las Formas. Ahora tampoco vamos a tratar de descubrir las claves del uso y razón del término en otros diálogos posteriores, donde se analiza críticamente el problema de la Forma y su relación con los particulares. En tal momento, el platonismo ya ha resuelto, o ya considera resuelta la cuestión a que principalmente debe su nacimiento el término: la imperiosa necesidad de romper con la tradición poetizada y con la mentalidad poética. Una vez aceptado el discurso de la abstracción formal, dándosele la consideración de herramienta idónea para el trabajo científico —con independencia de que éste sea de carácter moral o físico—, cabe dejar de lado el motivo primero de la teoría de las formas (más simple y también más revolucionario). Pasan a primer plano las complicaciones de la nueva epistemología y de la nueva lógica de la descripción, con todos sus problemas de predicado. Lo que aquí nos interesa, en cambio, es otro momento, más elemental: el que dio lugar a la Forma en cuanto objeto de discurso. Las claves de este momento del pensamiento platónico se perderán si las buscamos en fases ulteriores, cuando ya se ha producido un proceso de refinamiento en el lenguaje y en el análisis, para aplicarlos a otros dilemas más adelantados.

¿Cuál es la razón de que hayamos optado por no mencionar hasta ahora el término «Forma»? Nuestra búsqueda se orientaba hacia las necesidades históricas y lingüísticas que condujeron a Platón a modificar la índole de la lengua griega. La demostración evidente de tales necesidades no se hallará en las Formas, sino en el reiterado uso del «ser en sí o *per se*», que es «uno», que «es» y que no puede verse. En ello consiste el lenguaje[6] fundamental de Platón, que por su propia sintaxis revela también la de aquellas cosas de que el autor se está emancipando y desea emanciparnos a nosotros. Como ya hemos visto, lo contrario de los atributos del «ser en sí» es una serie de actos y acontecimientos plurales, que suceden en lugar de ser y que se describen mediante imágenes (de modo vívido, por tanto), en lugar de ser pensados. En tal sentido, la integridad del «ser *per se*», entendido como categoría, principio o cosa

semejante, se quiebra, se pulveriza y se dispersa en su expresión pluralizada, donde cabe decir que se halla presente como principio inferible, pero que no está de hecho en el discurso homérico, porque éste no disponía de medios lingüísticos para darle nombre. De modo que el nuevo lenguaje platónico nos muestra como ningún otro el carácter de la revolución cultural griega que Platón estaba empeñado en anunciar. Para entender dicha revolución tenemos que empezar por ese lenguaje, no por las Formas. Parafraseando al propio Platón: «Los hombres, en su mayoría, son incapaces de admitir lo bello en sí, antes que la multiplicidad de los casos en que la belleza se encarna... Es imposible, por consiguiente, que la mayoría esté compuesta por intelectuales»[7].

La expresión «ser *per se*», al subrayar la simple pureza del objeto, aislado, por así decirlo, de toda contaminación por el contacto con cualquier otra cosa, es indicativa de un acto mental que, literalmente, corresponde al término latino «abstracción». Es decir: este «objeto» sobre el cual tiene que pensar el nuevo «sujeto» consciente de sí mismo, ha sido literalmente «arrancado» del contexto épico, para hallar nacimiento en un acto de integración y de deslinde intelectual. Por ejemplo: los diversos (y ocultos) casos de conducta adecuada se agrupan en la noción de «lo adecuado en sí», sin referencia a ninguna otra cosa. Este concepto de lo adecuado ha de desligarse y abstraerse de la corriente de acontecimientos y situaciones en que los agentes o actores hacen o dejan de hacer cosas adecuadas.

Así, pues, no está de más afirmar que el platonismo pone toda su insistencia en la solicitud de que pensemos en entes o abstracciones mentales aisladas, apelando al lenguaje abstracto para describir o explicar la experiencia. ¿A qué clase de abstracciones se refiere Platón en *La república*? En ninguna parte las hallaremos enumeradas de modo sistemático, pero su respuesta a esta pregunta podría recogerse en una serie progresiva de contextos donde el filósofo se dirige a algún aspecto concreto de dicho proceso mental.

Cuando se nos habla por primera vez del «ser en sí», en el libro V, lo que se nos brinda es una descripción de lo que el filósofo —y nadie más que el filósofo— piensa sobre el asunto; los ejemplos que se aducen son lo bello, lo justo, lo bueno, y sus antítesis, lo feo, lo injusto, lo malo[8]. De hecho, es el propio carácter fundamental de la antítesis lo que se emplea para razonar la existencia de todos estos objetos abstractos. Lo cual quiere decir que a efectos del discurso platónico no deben aislarse y utilizarse sólo los principios o valores morales positivos, sino también sus contrapartidas negativas. Algo más adelante, Platón —tratando de demostrar que estos objetos son los únicos coherentes consigo mismos, en tanto que los demás no arrojan sino predicados contradictorios— insiste en los términos morales, aunque añade a la lista lo doble, la mitad, lo grande, lo pequeño, lo ligero y lo pesado[9].

La siguiente lista de índole semejante se halla en la «parábola de la línea dividida», cuando Platón intenta describir los «objetos» representados en forma de figuras geométricas en el tercer segmento de la línea. Los ejemplos que se aducen son los números impares y pares, las figuras y las tres clases de ángulos[10], junto con el «cuadrado en sí» y el «diámetro en sí»[11]. En cuanto al segmento cuarto o superior de la línea, parece que para Platón representa el área del intelecto, donde entran en relación las abstracciones citadas, junto con otras muchísimas, en un discurso que ha de ser enteramente analítico, pero del que no se nos suministra ningún ejemplo.

Luego, ya en el libro VII, en el pasaje de los tres dedos, cuando se detiene a examinar la clave de la contradicción originada en las «sensibilidades» o «sentidos» (que el intelecto ha de solucionar mediante el procedimiento de separar, contándolos, los «objetos» que llegan a confundirse con los dedos), Platón sí enumera ejemplos de tales objetos: grosor, delgadez, blandura, dureza, ligereza, pesadez[12].

Finalmente, en el libro X, en lo que de hecho es una repetición de la doctrina ya expuesta en el pasaje de los dedos, y subrayando una vez más la contradicción entre las «sensibilidades», Platón determina que es la facultad de cálculo la que tiene que acudir al rescate, midiendo lo grande, lo pequeño y lo igual; el error de lo «mimético» está en su incapacidad para distinguir entre grande y pequeño[13].

Comparando estas enumeraciones comprobaremos que todas tienen mucho en común. La primera y la segunda, contenidas en el libro V, nos desvelan algo que ya sabíamos por otros pasajes platónicos: que lo «bueno» y lo «justo» (o el principio de lo «bueno» y el principio de lo «justo»), que para nosotros son categorías morales o imperativos por los que se describe y conforma el comportamiento humano, son para Platón equiparables a las dimensiones (grandeza y pequeñez), las proporciones (doble y mitad), etc.; es decir: equiparables a las más simples categorías elementales de las matemáticas que utilizamos al ocuparnos del mundo físico. Y son equiparables porque unas y otras representan el mismo tipo de esfuerzo psíquico, capaz de romper con la multiplicidad y de unificar las experiencias en una unidad. A las categorías matemáticas elementales se unen luego las aritméticas (números pares e impares) y los postulados geométricos (cuadrado y diagonal). También se incorporan algunas de las «propiedades» básicas —así podríamos llamarlas— de los objetos físicos; por ejemplo, la penetrabilidad (dureza o blandura) y el peso (ligereza o pesadez).

Teniendo presentes todas estas claves, para que nos sirvan de orientación y guía, bueno será que repasemos las disciplinas en que, según el libro VII, ha de consistir la enseñanza de la ciencia, en cuanto preludio esencial a la dialéctica. Las ciencias, nos dice Platón en repetidas ocasiones, no han de estudiarse como materias cerradas, fuente de información en bloque o

conjunto de reglas para su absorción por la mente. Todo su propósito estriba en acelerar el despertar intelectual por el que la *psyche* se trueca de múltiple en única, pasando del «devenir» a la «esencia». Ello, si no erramos en nuestra tesis, equivale al abandono del mundo-imagen de la épica para abrazar el mundo-abstracción de la descripción científica, al abandono del vocabulario y la sintaxis de los acontecimientos narrativos acaecidos en el tiempo para abrazar el vocabulario de las ecuaciones, de las leyes, de las fórmulas y de los asuntos situados fuera del tiempo.

Ahora bien: en este sentido, conviene señalar que las ciencias que nos propone el libro VII están clasificadas en orden ascendente, según la definición abstracta de sus ámbitos de operación. Cada una de ellas constituye —por así decirlo— un mundo de pensamiento, integrado en un conjunto de coordenadas (dispuestas, a su vez, en orden de creciente complejidad). Dentro de la geometría, el ámbito del plano lo aprehendemos «en dos dimensiones». A continuación viene lo «tridimensional», que participa del volumen y que ha de aprehenderse «en sí mismo». A continuación viene «lo tridimensional en movimiento», o «movimiento aplicado al volumen», y su ámbito de visión mental está ocupado por la «velocidad que es» y la «lentitud que es», o «lo verdadero de lo igual o doble o cualquier otra proporción». Por último viene el «movimiento del sonido», porque «el movimiento reviste formas diversas»[14].

Hay que señalar que las frases citadas, u otras semejantes, se emplean dentro del texto platónico para definir áreas de lo conocido, u objetos de conocimiento[15]. Platón habla como si el detalle de las disciplinas científicas sólo sirviera para abrir la contemplación mental de los sistemas de coordenadas que rigen aquéllas. ¿Hay que llegar a la conclusión de que todo este pasaje de *La república* está pensado para impulsar a los griegos a que mediten sobre las nociones de cuerpo y espacio, de movimiento y velocidad, etc., como tales? ¿O, mejor, a que mediten sobre la experiencia física en esos mismos términos, utilizando precisamente ese tipo de vocabulario?[16] Ahí está seguramente la clave del pasaje que tanto desconcierta a los científicos empíricos, cuando Platón, tras condenarlo, descarta el estudio del «cielo visible». Lo que nos propone, sin duda, es que proscribamos toda descripción de los cielos tomada de modelos épicos como el calendario de Hesíodo o cualquier otro de los planetarios que sólo tuvieran en cuenta el aspecto y los movimientos visibles de los cuerpos celestiales[17]. Los planos celestes son un buen ejemplo de lo que Platón rechaza. Lo que reclama, en su lugar, es un discurso que redistribuya los fenómenos físicos según epígrafes o categorías generales, de modo que puedan expresarse en el lenguaje de la ley natural. El firmamento no debe constituir más que un paradigma sobre el que basarse para dilucidar el comportamiento universal de los cuerpos, expresado en ecuaciones que «son», sin «devenir» ni cambiar. A falta de técnica de laboratorio, Platón tiene que apelar al firmamento visible como campo de experimentación

mecánica. Su invocación a los discípulos resulta bastante enrevesada, como no tenía más remedio que suceder en el estado en que entonces se hallaba el vocabulario griego. Para empezar, dice Platón, no hay que meditar acerca de un determinado objeto que veamos moverse o cuyas dimensiones percibamos; lo que hay que tener en cuenta es la velocidad y el tamaño, como coordenadas de valor general. En segundo lugar, no me digáis «Mira: A se levanta más deprisa que B». Se trata de decir: la velocidad temporalmente observable en A es igual a dos veces la velocidad temporalmente observable en B; y añadir: hay una correlación dada entre las velocidades de ambos cuerpos y la velocidad teórica común. Todo ello nos llevará a reflexionar acerca de cuáles pueden ser las leyes o normas a que se ajusten las variaciones aparentes de la velocidad. Así, la astronomía de lo no visible viene a constituirse en procedimiento para llegar a reflexionar en términos de (a) lo puramente abstracto; (b) lo expresable mediante una sintaxis intemporal, como algo que siempre «es» y nunca «no es»[18].

Estamos ante un nuevo discurso y ante un nuevo tipo de vocabulario, ofrecidos por vez primera a la mente europea. Hoy en día lo damos por supuesto en todos los hombres cultos. No se nos pasa por la cabeza que pudiera haber un tiempo en que aún estaba por descubrir, que alguien tuvo que definirlo para que nosotros lo heredáramos con toda comodidad y complacencia. El descubrimiento debe atribuirse casi por entero a Platón, aunque él levantara su obra sobre la base de toda una serie de antecesores, que se movieron en su misma dirección y con similares propósitos. No importa que ya hubiera en el vocabulario griego, antes de Platón, palabras capaces de expresar el «movimiento» o el «cuerpo» como conjunto. Lo que ahora cambia es su relación sintáctica: la palabra queda despojada de su particularidad, hasta alcanzar las dimensiones propias de un concepto. En el uso preplatónico (exceptuados, en este aspecto, algunos de los presocráticos), las palabras nunca se habían empleado como sujetos de un *es* intemporal. Las palabras simbolizaban el vuelo de una flecha o el cadáver de un individuo concreto, gracias a su preciso ajuste dentro de la serie narrativa; ahora pasan a significar «todos y cada uno de los movimientos, cualquier movimiento» y «todos y cada uno de los cadáveres, cualquier cadáver del cosmos», sin cualificaciones. Las palabras han sido abstraídas e integradas a partir de las imágenes de flechas u hombres corriendo, de los cuerpos de los combatientes, de los cadáveres de la batalla. Se han trocado en «invisibles»[19].

La bondad y la justicia (junto con la maldad y la injusticia), la proporción y el tamaño, la dimensión, el peso y la forma, los números pares e impares, el cuadrado y la diagonal, lo sólido, el movimiento, la velocidad y el volumen... ¿Qué representan para nosotros todos estos términos? Como parte integrante de un léxico culto, muchas cosas distintas: valores morales, axiomas, propiedades físicas, relaciones. Puestos en recíproca relación, nos suministran términos adecuados para expresar

tanto los principios morales como las fórmulas físicas, tanto las ecuaciones como las leyes. Denotan el lenguaje de las categorías, y también el de los universales. El único término moderno susceptible de aplicarse a todos a la vez es la palabra «concepto». Todos ellos comparten la característica de que —en cuanto categorías, clases, relaciones, principios o axiomas— están acuñados en la mente para expresar y clasificar la experiencia sensible, o bien han sido extraídos de dicha experiencia, inferidos de ella. Como dice Platón, hay algo que sin duda puede afirmarse de todos ellos, y es que no se pueden oír ni tocar ni saborear. Es otra facultad del cerebro humano, ajena a los sentidos, la que se ocupa de tal tipo de lenguaje. Si acudimos al término «concepto», es por oposición con «imagen». Si decimos que son palabras «abstractas», es para oponerlas al hecho concreto y observado, o a las cosas concretas y observadas que forman parte de un hecho. Cabe afirmar que el platonismo, en el fondo, es una invitación a sustituir un discurso imaginativo por otro conceptual. Con éste va cambiando la sintaxis, para hacerse capaz de conectar abstracciones en relaciones de tipo intemporal, en lugar de contabilizar acontecimientos en una serie temporal. De este discurso se desprenden los objetos abstractos del «intelecto».

Platón nunca separa el análisis de tales objetos de la actividad de «pensar» que nos sirve para aprehenderlos. O son *noeta* o no son nada. Y si tan repetidamente se ofrecen a nuestra consideración, no es tanto por ellos mismos como por ilustrar, subrayándola, la diferencia que hay entre conocimiento y opinión, o entre el acto del intelecto y el acto del mecanismo sensorio. Es más importante aprender a pensar sobre esta nueva clase de objetos que ponerse a averiguar qué nombres o qué números pueden corresponderles. Esta es la impresión que reiteradamente nos produce el modo en que el propio Platón se explica al respecto[20].

¿A qué se debe, entonces, su negativa a catalogarlos como conceptos? Nada le impedía haber adaptado el griego a tal propósito. Ciertos antecesores suyos, también conscientes de lo que estaba sucediendo en la mente griega, hablaron por ejemplo de «pensamientos» o «nociones» *(phrontides, noemata)*[21], como si representaran un fenómeno nuevo en la experiencia griega. No obstante, para describir los diversos fenómenos del lenguaje y del esfuerzo mental que aquí venimos designando «objetos abstraídos», Platón apeló (en dos variantes) a un término griego que evita toda alusión a la elaboración mental y que sólo puede traducirse por «forma».

El significado homérico de tal palabra nos remite al «aspecto»[22] que pueda tener una persona, pero hasta cierto punto ya se había especializado en tiempos de Platón, al menos entre los intelectuales: los matemáticos la utilizaban para describir una figura o constructo geométrico[23]; los médicos, para aludir al «aspecto común» característico de determinado tipo de fenómenos[24]. Tratábase, pues, de una «forma general», cuyo equivalente

latino estaría en la palabra *species*. Fueron probablemente estos dos[25] usos previos los que impulsaron a Platón a emplear la palabra de modo profesional, aplicándola —como al parecer era su intención en la época en que escribió *La república*)— prácticamente a cualquier concepto que pudiera resultar de utilidad como método para clasificar fenómenos o para determinar los principios de acción o de generalización de las propiedades de las cosas, o sus relaciones recíprocas.

¿Cuál fue la razón de que optara por este tipo de palabra para describir los resultados de la actividad conceptual, cuando era ésta la que pretendía provocar en la mente de los griegos? Más vale planteárselo de otra manera: ¿por qué había de elegir un término cercano a nuestro «concepto»? La respuesta quizá sea muy simple. Concepto, incluso en aquel estado de desarrollo especulativo del griego, habría sido cualquier pensamiento concebido y puesto en palabras por la *psyche* de la ya despierta inteligencia. Las posibilidades de abstracción son ilimitadas, y otro tanto puede decirse de las posibilidades de abstracción significativa. No obstante, Platón está absolutamente persuadido de que en la esfera de la moral, que es adonde él acude preferentemente para ilustrar la necesidad del pensamiento conceptual, los principios están establecidos y existen en cierta cantidad, sin integrar una serie infinita ni enmarcarse en términos de ajuste empírico a las circunstancias temporales. En este punto, puede que su ferviente oposición al relativismo lo alertara contra el peligro de presentar la justicia y la bondad como *concepciones* abstractas, susceptibles de mejora por la actividad de nuestra inteligencia; con ello se daría lugar a la inagotable invención de nuevas fórmulas y conceptos de lo moral. Esta idea relativista de la moral —como algo elaborado por el hombre, dentro de la historia, para cubrir las necesidades del hombre— despertaba en el filósofo una repulsión que iba más allá de su capacidad de raciocinio, para hundir sus raíces en las profundidades de la consciencia. Habrá que admitir que sus antecedentes sociales y sus prejuicios de clase pudieron comprometerlo desde muy temprana edad en la idea de que las relaciones sociales entre los hombres no sólo han de ser estables, sino también autoritarias[26]. En tal caso, los principios de justicia que describen dichas relaciones han de ser en sí mismos independientes de toda invención o de cualquier intento de mejora por parte de los hombres.

Sea ello como sea, nos atrevemos a apuntar que el principal motivo para acudir al término «Formas» estuvo en la necesidad de simbolizar el carácter final de las abstracciones morales. Porque las Formas, para ser tales, tienen que gozar de una especie de existencia independiente: son como moldes permanentes impuestos a la corriente de los hechos; moldes que mi *psyche* puede percibir y comprender, pero no inventar. Así, pues, las Formas no son creación del intelecto, y ello quiere decir que los «objetos» representados mediante mecanismos lingüísticos como «ser *per se*» tampoco son creación del intelecto.

Hubo un segundo motivo, acaso tan fuerte como el primero. Muchísimos de estos objetos no se utilizaban para describir la esfera de la acción moral, sino la del comportamiento del entorno físico. Platón heredó de sus antecesores la convicción subyacente de que al experimentar los fenómenos físicos estamos, de algún modo, en contacto con un mundo, un orden y un sistema que existe fuera de nosotros y con independencia de que lo conozcamos o no. Como ya hemos indicado en capítulos anteriores —y como puede observarse en el arte helénico—, para el genio griego era indispensable que no se llegase a poner en duda la existencia del mundo exterior, ni se tomase éste a la ligera. Era necesario apreciar la estructura y la lógica del mundo exterior. Dicha estructura, tanto para Platón como para la mayor parte de los pensadores griegos, era en sí misma abstracta, y también coherente y finita: un sistema cerrado, objeto de inteligencia, no de intuición. En sus relaciones con el mundo exterior, los sentidos no aportaban sino dilemas y contradicciones.

De lo cual se desprende que las categorías mentales empleadas para describir y comprender el mundo exterior (los guarismos y las proporciones, sus relaciones espaciales, sus volúmenes y densidades, sus pesos y velocidades) no pueden ser dispositivos arbitrarios del intelecto humano: han de representar la propia estructura cósmica. No las inventamos, pero sí tenemos que aprender a meditar sobre ellas, por grande que sea el esfuerzo. Y, por consiguiente, también son Formas, cuya existencia real viene garantizada independientemente de nuestra cognición, aunque ésta se oriente exclusivamente a aprehenderlas. Las abstracciones solicitadas de la mente griega fueron, por tanto, Formas y no conceptos. Desenlace que puede invitarnos a la reflexión, pero que no carece de sentido en su contexto histórico.

Si ponemos las abstracciones en relación con el relato épico del cual emergen —y esto último es un hecho histórico—, todas, de un modo u otro, pueden considerarse clasificaciones de una experiencia que antes se «sentía» de manera indiscriminada. Ello vale tanto para la justicia como para el movimiento, tanto para la bondad como para el cuerpo o el espacio, tanto para la belleza como para el peso o la dimensión. Las categorías se convierten en contadores lingüísticos y empiezan a emplearse como algo que se da por sentado, para establecer relaciones entre fenómenos en un lenguaje no épico, no poético, no concreto. Simplemente dicho, una experiencia narrativa dice: «el dios de la tormenta arrojó el río contra el muro y lo pulverizó»[27]. La versión abstracta modifica lo anterior, para decir: «El río llevaba una fuerza tal (que se expresaría en proporción con alguna unidad de fuerza unidad o universal, que siempre 'es') y la pared tenía un peso (o masa o inercia) tal; luego, el peso de la pared y la fuerza del río, puestos en combinación trajeron como consecuencia que la pared cediera a la presión que contra ella se ejercía». El resultado que se obtiene es el mismo, pero ahora pasa a depender de conceptos de fuerza

y peso, cuya recíproca relación se transforma en ley aplicable a la relación entre fuerza ejercida e inercia. Luego la aplicación de tal ley al caso concreto evidencia que las «Formas» participan en la situación concreta surgida al entrar en contacto el río y la pared.

Algo similar sucede con las palabras de Agamenón cuando monta en cólera al verse instado por Calcas a que devuelva a la hija del sacerdote: «A pesar de ello, voy a devolverla, si es para bien. Prefiero que mi gente sobreviva a que perezca. Pero tened dispuesta una compensación honrosa, no sea yo el único argivo que sale perdiendo, lo cual resultaría impropio. Pues todos veis cómo me estoy quedando sin botín». Toda esta sucesión de hechos y valoraciones[28] («Voy a devolverla - Mi pueblo no debe perecer - Pero dadme algo a cambio - Soy un rey - Soy el único que se queda sin botín») puede ser objeto de ordenación para que exprese o ilustre un principio moral o ley de carácter social: «El bien del ejército es de fundamental importancia, luego estoy obligado a devolver a la muchacha. Pero también mi dignidad es de fundamental importancia. Es de justicia, pues, que se me entregue algo a cambio». Aquí, el «bien» del ejército, la «condición» o dignidad de Agamenón y la justicia de su demanda quedan reflejados en un lenguaje que da por supuestos ciertos principios de lo bueno y de lo justo aplicables a la valoración de cada situación en concreto. Estos principios tienen que expresarse mediante leyes ideales, que sólo «son». Pueden participar en una situación determinada —que sea y no sea—, pero sólo para aportar las normas que persisten más allá de la situación y que son obedecidas en el transcurso de las acciones y acontecimientos. Los principios de este tipo también son, por consiguiente, Formas platónicas.

Para Platón, insistimos, todos estos términos, junto con las fórmulas de ellos resultantes, en modo alguno son meros mecanismos lingüísticos, ni invenciones del intelecto, sino entes que de algún modo existen fuera del cerebro humano. Así, pues, el esfuerzo de descubrirlos, de nombrarlos y de aprender a utilizarlos constituye la principal preocupación del libro VII de *La república*, que es *por excelencia* el consagrado al plan de estudios de la Academia. A efectos prácticos, el «método» de las Formas es anterior a las propias Formas: hay que comprender que los «objetos» abstractos no se deslizan hasta el interior de nuestra consciencia suspendidos en nubes de iluminación. Al contrario: hemos de vérnoslas con las cosas múltiples, aprendiendo a convertirlas en únicas, operación que es la primera en localizar tales «objetos» como posibles, tanto en el ámbito del lenguaje como en el del pensamiento.

El hecho de llamarlos Formas dio lugar a un desplazamiento del énfasis principal, que no se pone en el modo de hallarlos y de aplicarlos, sino en su «objetividad» con respecto al «sujeto» que ha de pensar en ellos. A medida que avanza en el uso y desarrollo de la Forma, Platón cada vez se convence más de la existencia de una separación radical entre el sujeto cognos-

ciente y el objeto conocido, pareciéndole además que es precisamente esa faceta de la verdad la que más tiene que situarse en primer plano. A nosotros, ahora, puede antojársenos que con ello resta importancia a la relación histórica entre el nuevo lenguaje, formal y abstracto, y el antiguo lenguaje épico. Nosotros pensamos que el uno nació del otro, como el intelecto brotó de la consciencia homérica. Pero nos bastará con recordar los siglos que perduraron las costumbres antiguas (que fundían el sujeto con el objeto, en un acto de identificación absolutamente indispensable para la pervivencia de la tradición oral) para comprender que Platón considerara enemiga suya esa mentalidad, y que deseara formular su doctrina en términos directamente opuestos y enfrentados, capaces de destruirla. La teoría de las Formas resulta, pues, en una dramatización de la zanja existente entre el pensamiento-imagen de la poesía y el pensamiento abstracto de la filosofía. Dentro de la historia del pensamiento griego, la nueva doctrina apuesta por la interrupción de la continuidad: el suyo es un comportamiento típicamente revolucionario. Quienes llevan a cabo las revoluciones son, en su tiempo y para sus contemporáneos, profetas de lo nuevo, nunca reformadores de lo antiguo. Sócrates, por ejemplo, se veía a sí mismo como una especie de comadrona del alma, metáfora que tal vez implique cierta continuidad entre la dialéctica socrática y la experiencia anterior. El lenguaje de Platón —elevando al filósofo por encima del común de los mortales, y poniendo las Formas por encima de todos los demás componentes del lenguaje— es más exigente. Forma, con toda su carga de desafío, era quizá el único término capaz de contribuir a los propósitos de Platón.

¿Acaso no estaba anunciándose, mediante esta nueva forma de hablar, una fase aún más nueva del desenvolvimiento no sólo de la mentalidad griega, sino de la europea en general? Desde luego que sí; pero Platón era plenamente consciente —y no sin razón— de que hacía falta un genio como el suyo para darse cuenta de que se trataba de una revolución, y de que había que llevarla a cabo lo antes posible. Otros, antes que él, habían avanzado en la misma dirección, experimentando con las posibilidades de la nueva sintaxis y percibiendo la tradición poética como un obstáculo a salvar. Pero Platón fue el único que captó el problema en su conjunto, y que obró en consecuencia. A renglón seguido trató de poblar el universo y la mente humana con toda una familia de Formas surgidas de Dios sabe dónde; pero lo hizo por absoluta necesidad, porque percibía una cambio profundo en la experiencia cultural del hombre. Las Formas no eran un antojo personal suyo, ni tampoco lo era la doctrina en que se sustentaban. Anunciaban el advenimiento de un nivel completamente nuevo de discurso, que, al ir alcanzando la perfección, crearía a su vez un nuevo tipo de experiencia del mundo: la reflexiva, la científica, la tecnológica, la teológica, la analítica. Podemos darle una docena de nombres distintos. La nueva era mental necesitaba sus propios estandartes para avanzar con ellos, y supo encontrarlos en las Formas platónicas.

Así considerada, la teoría de las Formas fue una auténtica necesidad histórica. Pero antes de permitirle gozar en paz de dicha dignidad, no estará mal que nos preguntemos si la elección de término no trajo consigo ciertas desventajas. Lo que vamos a decir ahora se antojará discutible a muchos de nuestros lectores, especialmente a aquellos que se sienten atraídos por el embrujo del misticismo platónico. Pero es que, en nuestra opinión, un pensador empeñado en la tarea histórica de anular el efecto de un embrujo no debería haber introducido otro nuevo, por así decirlo, haciéndolo entrar por la puerta trasera. Lo malo de la palabra Forma está precisamente en que trata de objetivar el conocimiento, separándolo de la opinión, pero también tiende a fomentar una renovada visualización del conocimiento. Porque «forma», «aspecto», implica algo que puede captarse con los ojos. Platón está tan convencido de la existencia real de lo bueno, de los números pares e impares, etc., que trata de metérnoslos por los ojos[29]. ¿Cabe afirmar que se equivocara?

Sin duda alguna, el hecho de que la palabra se aplicase antes a las figuras geométricas no dejó de tener efecto en su imaginación[30]. En la parábola de la línea, el filósofo pone buen cuidado en señalar que las figuras geométricas contienen las formas, pero que en sí mismas no son enteramente abstractas, por visibles o por utilizar elementos visibles[31]. Pero cabe poner en duda que Platón siempre haya salido airoso en la tarea de protegerse rigurosamente contra la contaminación visual. La prueba está en el lenguaje que a veces emplea para describir nuestras relaciones con las Formas. Así, por ejemplo, podemos «imitarlas». Tras haber escrito *La república* es casi seguro que llegara a rechazar esta forma de expresar la relación[32]. Pero hasta qué punto es peligrosa nos viene confirmado por el hecho de que aún en nuestros días sigue siendo el sistema más expedito de explicar a los estudiantes el funcionamiento de las Formas. ¿No se trata de patrones con los que hemos de comparar tanto nuestros actos como nuestras propias personas? Con ello se da lugar a la doctrina de que el filósofo «imita los objetos que son», «haciéndose semejante a ellos» y, en última instancia, a Dios —porque uno imita los objetos que con mayor entusiasmo admira—[33]. Esta última frase parece trasunto del análisis platónico de la relación entre oyente y poema, tal como se recoge en el libro III. La diferencia está en el contexto, que ahora no es peyorativo. ¿Puede Platón afirmar una cosa y su contraria? ¿No es verdad que las expresiones de este jaez resultan más bien oscuras y retóricas y que están muy lejos de revelar la esencia del platonismo? Porque los objetos de que se trata no pueden verdaderamente aprehenderse hasta después de un duro esfuerzo dialéctico capaz de romper el ensueño y de eliminar el hábito de identificación, poniendo en su lugar una objetividad aislada y diferenciable. Parece como si en la aludida metáfora, que Platón emplea con cierta frecuencia, el filósofo incurriera precisamente en el lenguaje propio de la condición psíquica que trata de eliminar[34].

Nuestra relación con estos objetos ni es «imitativa» ni debe serlo en ningún caso. Se trata más bien de una búsqueda ansiosa, confusa y casi siempre frustrante, hasta que logramos aprehenderlos y les damos nombre —sin olvidar otro ardoroso esfuerzo paralelo: el de sintaxis y composición, para expresarlos de modo adecuado—. La noción de «imitación» sustituye el sentido socrático del esfuerzo infatigable por un nuevo tipo de receptividad pasiva.

Que se trata de una concepción demasiado fácil, de un atajo para llegar al significado de las Formas y que a ella contribuye la propia elección de la palabra Forma, se desprende muy claramente de un pasaje de *La república* que hasta ahora no hemos querido aducir. No hay ninguno que mejor conozcan los modernos estudiosos de la teoría de las Formas, porque ningún otro ofrece tan fácil comprensión. Tenemos la única y eterna Forma de «cama» en correspondencia con el nombre común «cama». En seguida, el artesano obtiene una copia, haciendo una cama e incorporándole el patrón contenido en la Forma. Para finalizar, el artista —pintor o poeta— «imita» la copia del «artesano», pintando la cama o componiéndole una canción[35].

Está muy clara la razón de que la Teoría de las Formas acuda en este punto a este ejemplo concreto. En griego común, el artista y el poeta eran también artesanos[36]. Lo que Platón pretende es presentarnos un trío cuyos componentes quedarán por debajo de un cuarto artesano, superior a todos ellos, pero netamente inferior al filósofo. Con ello, de modo muy teatral, pero también muy retórico, el artista queda relegado no ya al segundo plano, sino al tercero, resaltándose el rechazo que de él hace Platón. Para establecer esta jerarquía hay que escoger una Forma de la que pueda derivarse un artefacto. Lo mismo habría servido una sartén, un imperdible, un zapato, o una bolsa para la ropa, pero no un artefacto cualquiera, que ya no esté en funcionamiento dentro de la civilización. Con esto último se plantea el problema de si la Forma sigue existiendo en una cultura que haya dejado de utilizar la cama o los clavos (que bien podría darse, a fin de cuentas)[37]. Pero, dejando aparte los aspectos metafísicos del problema, la verdadera limitación de este ejemplo de Forma está en que constituye, con demasiada evidencia, una especie de «molde» ideal, que puede imitarse copiándolo como un boceto y cuya existencia puede imaginarse fácilmente como tal incluso en la mente de Dios (a quien, como Platón despreocupadamente apunta, bien podría atribuirse la responsabilidad de su origen)[38]. El contenido visual de la Forma se impone a su uso dialéctico.

De ahí, también, que aquí se le haga corresponder con un nombre común, esto es con un nombre que denota un objeto físico concreto. Así empleada, la Forma se queda en solicitud de que admitamos que todos los nombres comunes son, en efecto, eso: comunes; que pueden considerarse simbólicos de clase. El esfuerzo de abstracción que tal cosa requiere de nosotros es en verdad mínimo y no llega a situarnos en términos de

discurso verdaderamente abstracto (entre otras cosas, porque la palabra cama seguirá empleándose para designar el objeto cama). La teoría de las formas, de hecho, fue concebida para afirmar la existencia en los objetos físicos de propiedades y relaciones abstractas, etc. Ello queda más que demostrado por las listas de ejemplos que Platón incluye en *La república*. Ningún artífice intenta fabricar «tamaño», ni «justicia», ni «velocidad», ni «igualdad». Y todas estas abstracciones, consideradas como mecanismos lingüísticos, son de origen adjetival. De hecho, cabe preguntarse si un sustantivo griego que denomine, en principio, una cosa concreta, debe en modo alguno ser asociado con una Forma[39].

No cabe duda, sin embargo, de que la Forma de cama sugiere relaciones visuales —la geometría ideal de una cama— partiendo del más alto nivel hasta llegar a la escala intelectiva de la imperfecta visualización llevada a cabo por el poeta. Platón nunca vuelve a utilizar así este tipo de ejemplo[40]. Pero sí puede afirmarse su tendencia (en el transcurso de su búsqueda de un lenguaje capaz de describir el nuevo nivel de actividad mental que denominamos abstracto) a incurrir en metáforas de visión, cuando habría sido menos equívoco no confiar sino en tropos que pusieran de manifiesto el esfuerzo crítico de análisis y síntesis. El ejemplo más importante está en su uso de la palabra griega para «visión» o «contemplación» *(theoria)*, que, por supuesto, se ha convertido, con toda facilidad, en nuestra palabra «teoría», por la que denotamos un nivel de discurso totalmente abstracto, pero que Platón utiliza para sugerir la «contemplación» de realidades que, una vez alcanzadas, están ahí para ser vistas[41]. La condición mental es de pasividad, aunque tal vez de una nueva especie. La receptividad poética a que se accedía mediante la imitación era un estado emocionalmente activo, incluso de excitación. La nueva contemplación ha de ser serena, tranquila e imparcial. Ha de ser como la «inspección» de un rito religioso, en cuanto opuesta a la participación en un drama humano. Platón ha modificado el carácter de la representación, reduciéndonos a la condición de espectadores silenciosos. Pero no menos espectadores que antes. ¿No es como si se nos invitara a ahorrarnos quebraderos de cabeza, a buscar apoyo en una nueva forma de sueño que sea, en vez de poética, religiosa?

Ello nos llevaría por un camino que desemboca en la contemplación mística de la verdad, de la belleza y de la bondad. No cabe negar que hay momentos en que Platón nos invita a seguirlo. Pero a nosotros nos parece que no habría sido tan fácil recorrerlo si él no hubiera simbolizado sus recién descubiertas abstracciones en términos visuales. Las Formas así concretadas, así hechas aceptables a nuestros sentidos y a nuestros afectos, pudieron poblar un cosmos físico ya predispuesto a su ocupación y residencia. El *Timeo* constituye el último tributo de Platón a este tipo de visión especulativa. Pero se trata de una visión, no de un razonamiento. ¿Nos atreveremos a decir que en el *Timeo*, por esa misma razón, también

se lleva a cabo la traición última[42] de la dialéctica, la traición del *methodos* socrático que partía en busca de fórmulas capaces de sustituir por ecuaciones abstractas la historia antaño contada en imágenes? Por supuesto que en el *Timeo* hay una especie de álgebra; pero apenas si puede discernirse bajo las capas de sueños mitológicos que la cubren. De ahí que precisamente este diálogo fuera el preferido en una época empeñada en hallar guía en la fe, y nunca en la ciencia. Pero ha de venir el día en que reviva el impulso original del método platónico, para que su fenomenal corriente pueda volverse a examinar, penetrándola y subordinándola a categorías de explicación poseedoras de una integridad abstracta total. Cuando llegue ese día habrá llegado el nuevo despertar de la ciencia.

[1] 475e6 ss., 504e7-8; 505a2-3; 507a8; 596a5-7.

[2] 476a5; hablando en términos estrictos, el lenguaje por el que se afirma la existencia y la importancia del objeto se emplea por primera vez a principios del libro II, pero no se elucida hasta este momento (supra, cap. 12, notas 6, 20).

[3] En la exposición que sigue a la introducción de las Formas (476a-485a), y que depende de ella, el término no se utiliza más que en dos ocasiones, en 476a5 y en 479a1. En la exposición de las materias académicas (incluida la dialéctica), que cubre buena parte del libro VII, sólo se emplea en 530c8, 532eI, 534cI —y los dos primeros casos son ejemplos de utilización no «profesional» (*vid.* la nota siguiente). En el *Fedón*, el término no se introduce hasta 103e (infra, n. 6). En el *Teeteto* no aparece ni una sola vez.

[4] Ejemplos: Libro II. 357c, 358a, 363e; libro III. 396b; libro IV. 395b, etc., 432b, 435b-3, 443c.

[5] Supra, n. 1.

[6] Así, aparte de *La república*, donde ya hemos ilustrado suficientemente, en el cap. 12, el modo en que la epistemología platónica está dominada por el *auto to* (libro II, *init.*, libro V. 476a, libro VI. 452a, y el libro VII en su integridad), hallamos que lo mismo se cumple en *Fedón* (p. e., 65b ss., 100b ss., de hecho hasta el punto en que las Formas se utilizan por vez primera, *vid.*, supra, n. 3) y en el *Teeteto.*

[7] 493e-2-494a2 *αὐτὸ τὸ καλὸν ἀλλὰ μὴ τὰ πολλὰ καλά, ἢ αὐτό τι ἕκαστον καὶ μὴ τὰ πολλὰ ἕκαστα, ἔσθ 'ὅπως πλῆθος ἀνέξεται ἢ ἡγήσεται εἶναι; ... φιλόσοφον μὲν ἄρα ... πλῆθος ἀδύνατον εἶναι* . Cf. 490b1; 500c2-3.

[8] 475e9-476a4, repetido en 507b2-8, pero sin «lo justo».

[9] 479a1-b8.

[10] 510c4-5.

[11] 510d7-8.

[12] 523e3-524a10.

[13] 602d6-e6; 605c1-c4. En estos últimos ejemplos no se objetiva lo grande, pequeño, etc., como *auta ta*, sino que los procesos mentales que distorsionan los *metra* y los corrigen se describen en términos que recuerdan el contraste entre *doxa* y *episteme* y sus respectivos objetos, y también el proceso por el cual la razón enmienda lo captado por los sentidos, tal como se describe en el libro VII (supra, cap. 13, pp. 240 ss.).

[14] 528a9-b3 *μετὰ ἐπίπεδον ... ἐν περιφορᾷ ὂν ἤδη στερεὸν λαβόντες, πρὶν αὐτὸ καθ' αὑτὸ λαβεῖν· ὀρθῶς δὲ ἔχει ἑξῆς μετὰ δευτέραν αὔξην τρίτην λαμβάνειν· ἔστι δέ που τοῦτο περὶ τὴν τῶν κύβων αὔξην καὶ τὸ βάθους μετέχον* 528eI *ἀστρονομίαν ... φορὰν οὖσαν βάθους* 529d2-4 *ἃς τὸ ὂν τάχος καὶ ἡ οὖσα βραδυτὴς ἐν τῷ ἀληθινῷ ἀριθμῷ καὶ πᾶσι τοῖς ἀληθέσι σχήμασι φοράς τε πρὸς ἄλληλα φέρεται καὶ τὰ ἐνόντα φέρει* 529e5 *τὴν ἀλήθειαν ... ἴσων ἢ διπλασίων ἢ ἄλλης τινὸς συμμετρίας* 530c8 *πλείω ... εἴδη παρέχεται ἡ φορά* 530d7 *ἐναρμόνιον φοράν.*

[15] 529b5 *μάθημα ... ἐκεῖνο ὃ ἂν περὶ τὸ ὄν τε ᾖ καὶ τὸ ἀόρατον* 529d4-5 *ἃ δὴ λόγῳ μὲν καὶ διανοίᾳ ληπτά, ὄψει δ'οὔ* 529d8 *τῆς πρὸς ἐκεῖνα μαθήσεως ἕνεκα* 530b8 *χρήσιμον τὸ φύσει φρόνιμον ἐν τῇ ψυχῇ ἐξ ἀχρήστου ποιήσειν* c6 *τῶν προσηκόντων μαθημάτων.*

[16] 529c7 ss., en especial 530b7 *τὰ δ'ἐν τῷ οὐρανῷ ἐάσομεν.*

[17] 529d7 *παραδείγμασι χρηστέον* e2 *διαφερόντως γεγραμμένοις καὶ ἐκπεπονημένοις διαγράμμασιν* 530b6 *προβλήμασιν ... χρώμενοι.*

[18] Cherniss, pp. 67-70, aduce que en la Academia no se estudiaba «oficialmente» más que la geometría. A este respecto, trae a colación un texto sobre el tema que quizá fuera corregido por un Académico, pero del que hay una copia inmediatamente posterior que sin duda alguna fue preparada dentro de la Academia. El hecho de que en este segundo texto «muchos teoremas aparezcan mejor ordenados y más eficazmente generalizados» se debe, siempre según Cherniss, «a consideraciones pedagógicas basadas en la concepción platónica de los estudios matemáticos» (p. 68). No obstante, restringir el plan general de estudios «a

la geometría, plana y sólida, y a la teoría de los números» (p. 67), sobre la base de que aún no existían las ciencias platónicas de la astronomía y de la armonía ideales, me parece una conclusión bastante limitada. Si tales disciplinas no existían, no cabe duda de que Platón pretendía crearlas en el curso de sus enseñanzas, o por lo menos enfrentar al alumno, antes de la «edad dialéctica» (treinta años), con los problemas o proposiciones relativos al movimiento de los cuerpos y a las armonías musicales —que le servirían de punto de partida para, por ejemplo, aprehender el movimiento como concepto abstracto, dando expresión a una clase existente bajo dos especies distintas, y a tener en cuenta la necesidad de componer fórmulas analíticas o «definiciones» en que se recogieran los movimientos concretos mediante leyes de general aplicación. De modo que cuando Cherniss dice que Platón «lo planteó como problema para los astrónomos, obligados a determinar cuál de los movimientos ordenados y uniformes de los planetas era el que podía servir para explicar el movimiento aparente del conjunto» (p. 64), hay que entender que con ello se pretende expresar el tipo de formación intelectual que Platón considera necesaria en la parte de su plan general de estudios dedicada a la astronomía. Su objetivo, de hecho, no consistía en hallar soluciones a problemas concretos, sino en conseguir que los alumnos aprehendieron la noción de «movimiento ideal en profundidad», haciéndoles comprender que toda solución debe expresarse en términos que recojan la relación entre el movimiento aparente y el ideal: la velocidad que es y la lentitud que es, en auténticos números (finales) (n. 14); lo cual no constituye mala descripción de lo que Platón pretendía al plantear dicho problema. El hecho de que Eudoxo y Heraclides propusieran soluciones completamente distintas no era asunto muy del interés de Platón, porque uno y otro respondían a lo que Cherniss llama «el mismo estímulo» (p. 64), y habrá que suponer que los discípulos y académicos experimentarían todos ellos, de modo aproximado e imperfecto, con las diversas soluciones —para adiestrarse en el manejo de la abstracción (de ahí, como dice Cherniss, que Platón nunca se especializara verdaderamente en el campo de las matemáticas), antes de pasar al examen dialéctico de las normas básicas a que se ajustan (o deberían ajustarse) tanto el comportamiento humano como los fenómenos cósmicos.

[19] En un volumen posterior examinaremos los antecedentes preplatónicos de *phora, kinesis, soma* y otros términos físicos semejantes; entonces veremos cómo salen de un contexto épico, de la serie narrativa, para transmutarse, por la labor de los presocráticos, en abstracciones.

[20] 507b9 es representativo: *τὰ μὲν δὴ ὁρᾶσθαί φαμεν, νοεῖσθαι δ'οὔ, τὰς δ'αὖ ἰδέας νοεῖσθαι μέν, ὁρᾶσθαι δ'οὔ.* El hecho de que Espesipo, aún sin llegar a apartarse de la influencia platónica, rechazase las Formas, en su conjunto, mientras Jenócrates las trocaba en algo distinto, para adaptarlas a los números matemáticos (no a los ideales) (Cherniss, pp. 33-47), puede ser indicativo de que la formación académica, común a todos, se concentraba en el propio proceso de aislamiento y abstracción, considerando que tal era la tarea principal de la filosofía. La teoría de las Formas —esto es: la conversión de *auto* en *eidos* e *idea*— sigue siendo original de Platón. «La Academia no era una escuela en que se enseñara una doctrina metafísica ortodoxa, ni tampoco una asociación cuyos miembros tuvieran que adscribirse a la teoría de las ideas» (Cherniss, p. 81).

[21] Esta afirmación no se apoya tanto en los fragmentos presocráticos (*vid.* Diels-Krantz, índice, s. vv.), como sobre todo en el testimonio indirecto de *Las Nubes*, donde *phrontis* se utiliza no sólo en el sentido genérico de pensar como actividad mental (al igual que *phronesis*, vv. 229, 233, 236, 740, 762), sino específicamente como acto mental único, o pensamiento (aislado) (137 y, en plural, 952; añádase *phrontisma* en 154). Paralelamente, en la misma comedia, los verbos de «pensar» se usan a veces con acusativo interno, para expresar la noción de «pensar un pensamiento» (695, 697, 724, 735), pero también con complemento directo (225, repetido en 1503, y 741). *Noema* aparece usado con carácter genérico en 229 (en conjunción con *phrontis*, supra), pero también con carácter específico en 705 *ἄλλο νόημα φρενός* y 743 *τι τῶν νοημάτων*. El empleo de *merimna* en plural (952, 1404) también puede simbolizar pensamientos «específicos» (cf. *Empédocles* B.2.2., repetido

en 110.7; y también 11.1; y cf. cap. 15, n. 3). *gnome* en singular y plural aparece con gran frecuencia (169, 321, 730, 744, 747, 7661, 896, 923, 948, 1037, 1314, 1404, 1439), con el sentido de «mente», «sentimiento», «opinión», «expresión», e incluso de «un pensamiento». Von Fritz (1946, especialmente p. 31) ha medido la ampliación del ámbito asignado a *nous, phren, merimna* en la segunda mitad del siglo V; pero no así el sentido que podía tener el uso en plural de *noemata, phrontides, merimnae.*

[22] Cf. Grube, pp. 9-10 (citando a von Fritz, Natorp y Wilamowitz i. 346).

[23] Taylor, *Varia Socratica*, pp. 246-67; cf. *ὁρωμένοις εἴδεσιν* en *La república* 510d5.

[24] Empédocles B 98.5. Este mismo filósofo suele emplear *εἴδη* en el sentido de «formas típicas», intermedio entre el «aspecto» de alguien en particular y el «aspecto» de la especie o tipo a que el individuo pertenece: B 22.7; 23.5; 71.3; 73.2; 115.7; 125.1.

[25] Es problemática la eventual influencia en Platón de los términos atomísticos *εἴδη* y *ἰδέαι*. Aún más problemática la equivalencia entre *εἶδος* y *φύσις* (Taylor, p. 228).

[26] Cf. Havelock, *Liberal Temper*, introducción.

[27] Cf. *Iliada* 12.17 ff.

[28] *Iliada* 1.116 ff.

[29] Cf. *Eutifrón* 6e *εἰς ἐκείνην* (sc. *τὴν ἰδέαν*) *ἀποβλέπων* y *Cratilo* 389a *ποῖ βλέπων ὁ τέκτων τὴν κερκίδα ποιεῖ* ; b *βλέπων ... πρὸς ἐκεῖνο τὸ εἶδος* ..., junto con los muchos usos metáforicos que están a la vista en *La república* (infra, nota 41).

[30] R. G. Steven (p. 154) observa que, en lo visual, Platón prefería la línea al color, lo cual delata lo conservador de su actividad estética. Puede, por tanto, que *eidos* evoque 'esquema', algo mucho más cercano al formalismo del arte arcaico y que se sugiere muy adecuadamente cuando traducimos «forma», pero no tanto cuando traducimos «idea». Henry Jackson lleva las cosas demasiado lejos al afirmar que las Ideas estaban hechas de finísima materia, pero no hay nada que objetar a sus juicios sobre el griego de Platón.

[31] 510d5 ff.

[32] El *Parménides* examina esta metáfora, para rechazarla a continuación (132d ff.).

[33] 500c2-7.

[34] En este uso —frecuente, por ejemplo, en el *Fedro* y el *Timeo*— el que fomenta la elaboración de una teoría platónica de la estética según la cual la *mimesis* artística puede llevarse a cabo en el plano metafísico; cf. supra, cap. 2, nota 37. Para A. Diès, p. 594, la imitación es «el centro de su filosofía».

[35] 596a10 ss.

[36] Supra, cap. 13, n. 28.

[37] El problema que supone la forma de los artefactos se plantea en *Parménides* 130c; cf. Cratilo 387a ss. Es posible que Platón nunca acabara de tomar una determinación en este sentido (Grube, p. 36).

[38] Supra, cap. 2, n. 28.

[39] Cherniss, p. 5, asegura que en *República* 596a está «una de las proposiciones más importantes de esta doctrina de las ideas»; cf. p. 34, donde argumenta que la proposición es fundamento necesario de la doctrina, expuesta en el *Fedón*, de que hay una idea independiente para cada número. Pero «dosidad» y «camidad» poseen, sin duda, condición diferente: la primera, de hecho, es una abstracción de origen adjetival. Grube loc. cit. señala las dudas que se plantean en *Parménides* con respecto a la existencia de ideas correspondientes a los artefactos.

[40] Estamos dando por sentado que el *Cratilo* es anterior (supra, nota 37).

[41] Ejs.: 475e4, 500c3, 532c6, y toda la parábola del sol (507c6-509b10), que se apoya en la analogía entre dos tipos de Visión. Es notable que la verdadera descripción de la dialéctica (532d8-535a2) evite la metáfora, poniendo el énfasis en la búsqueda, la pregunta-respuesta, el *elenchus* y el esfuerzo de raciocinio.

[42] Hasta qué punto puede resultar seductora esta traición es algo que vemos en la traducción de Cornford, p. 251, donde se inspira en el *Timeo* para llegar a la conclusión de que en *República* 7 «la astronomía y la armonía abocan la mente a la contemplación del

bello y armónico orden manifestado en los cielos visibles y en las armonías del sonido»... Todo ello se corresponde con la doctrina del *Timeo* sobre los cielos visibles y los sonidos audibles. El conocimiento, tal como se analiza en *La república,* es conceptual y dialéctico y, en tal sentido, también «socrático»; en el *Timeo,* en cambio, es concreto, poético y mítico.

Capítulo XV

«La Música Suprema es la Filosofía»

La Historia de la mente griega pasa en un momento determinado por una fase en que los intérpretes de la gran comedia de las ideas entran en mutua confrontación. No hablo de seres humanos, sino de palabras y pensamientos arracimados en posición de combate, maniobrando para inquietarnos y llamar nuestra atención, no sin tratar al mismo tiempo de sacar del tablero al adversario, mediante el adecuado juego de codos. Ya hemos trabado conocimiento con dos de estos protagonistas, so capa de dos tipos distintos de mentalidad: el intérprete que venimos calificando de homérico (sobre todo, porque así lo tiene etiquetado Platón[1], aunque en realidad se trate del recitador panhelénico de antaño, venerado arquetipo de un largo linaje de poetas, todavía capaz de muy buenas hazañas); y el antagonista platónico, joven, refinado, disconforme, que constituye un agresivo desafío al prestigio de su rival.

El tercero en discordia ocupa una posición intermedia entre ambos. Bien podemos identificarlo, en términos griegos, con la diosa «Música» o con la «Paideia». No envejece ni llega a morir. Es maestra de los helenos y de su tradición. Constituye una manera de pensar, de sentir, incluso de vivir. Pero ¿cuál puede ser su participación en esta comedia? ¿Cómo debe expresarse? ¿Posee su propia mentalidad? Ha sido, durante muchísimos años, la amante del aedo homérico —pensador en imágenes—, y éste la tiene enseñada en cuanto a qué decir y cómo decirlo. Ahora, el joven Platón solicita su afecto, ofreciéndole correspondencia. Ella, para prestarle oídos, tendrá que renunciar a los manierismos arcaicos que tanto complacían a Homero, tendrá que familiarizarse con nuevas formas de dicción, para gustar al joven filósofo. Tendrá que aprender un nuevo idioma y una nueva manera de pensar. Si pretende vivir con Platón en la Academia, la casa de nueva planta que él le ofrece, tendrá que habituarse a nuevas formas de llevar el gobierno doméstico.

Para Platón, esta disputa por la mano de la antigua favorita es un asunto plenamente contemporáneo: aún está por resolver a principios del siglo IV antes de Cristo. El filósofo lucha apasionadamente por ella, reclamando la ayuda de los destinatarios de su *República*, de todos los helenos, para que se avengan con el nuevo lenguaje y lo ayuden en su tarea de seducción.

No obstante, ¿cómo olvidar que Homero vivió tres siglos y medio antes que Platón? Ha pasado mucho tiempo. ¿Sigue intacto su prestigio, sigue sin haber nadie que ponga en duda su autoridad? ¿No ha habido, en esta comedia de la mente, algún prólogo, algún pieza telonera que advirtiese sobre los futuros acontecimientos? El argumento ya ha desembocado en crisis. Pero ¿fue el joven Platón quien primero alzó su voz contra el viejo maestro? A través de sus palabras se expresa la revolución. ¿Puede considerarse verosímil que ésta no se pusiera en marcha hasta que Platón apareció en escena y pronunció sus frases?

Por supuesto que sí estaba en marcha la revolución. Ahora, una vez concluido nuestro análisis de la postura platónica, como epílogo, es bueno y justo que echemos la vista atrás, para cubrir los tiempos del prólogo. Con lo cual haremos justicia al propio Platón, pues en modo alguno era éste un pensador meramente ingenioso o excéntrico, uno de esos ideólogos que, apartándose de la corriente de la historia, crean un aparato doctrinal formidable, pero todo suyo. Al contrario: Platón pertenece al tipo de pensadores en quienes cobran vida todas las fuerzas seminales de la época que les ha correspondido vivir. En su pensamiento están las ideas inconscientes de sus contemporáneos, lo que éstos querrían pensar si conociesen siquiera sus propios deseos. Cabe afirmar que Platón imprime sentido e impulso a las corrientes intelectuales de su tiempo. Pero sería más adecuado afirmar que su tarea —anticipatoria y singular— consistió en dar origen a la corriente misma, en abrir un cauce por el que pudieran discurrir los esfuerzos similares a los suyos, hasta entonces dispersos y desaprovechados. ¿Acaso no es el propio Platón testigo de que en efecto hubo esfuerzos en la misma dirección antes que él? Esfuerzos que no dejaron de provocar la airada reacción de la poesía, lo cual demuestra que contra ella iban dirigidos, al igual que el platónico, y que tal vez pusieran en peligro el monopolio educativo de que gozaban los poetas. Las palabras de Platón sobre los antecedentes históricos de su postura están incluidas en la conclusión de su ataque frontal contra la poesía, en el libro X:

> Digámosle a ella [a la poesía], además, para que no nos acuse de dureza y rusticidad, que ya es antigua la discordia entre la filosofía y la poesía: pues hay aquello de «la perra aulladora que ladra a su dueño», «el hombre grande en los vaniloquios de los necios», «la multitud de filósofos que dominan a Zeus», «los pensadores de tal sutileza por ser mendigos», y otras mil muestras de la antigua oposición entre ellas[2].

No puede dejar de llamarnos la atención el hecho de que todas las frases que se citan, sin dar el nombre de sus posibles autores, parecen dirigirse contra el mismo objetivo: la filosofía, en cuanto oponente; su lenguaje y su vocabulario, junto con el contenido intelectual que en ellos va implícito. Ridiculizan la forma de hablar, no la substancia de cualquier doctrina que pueda exponerse[3]. ¿Quiere ello decir que, a ojos de la

tradición, el principal pecado de la filosofía estaba en su intento de inventar un lenguaje abstracto, poniendo conceptos donde antes había imágenes? Aún no estamos en condiciones de llegar a tal conclusión. Pero, dado que Platón pone nombre al oponente de la poesía, llamándolo «filosofía», sí que podemos preguntarnos qué es lo que entiende él por tal cosa y quién se incluye bajo el epígrafe de filósofo, además del autor de *La república*.

La respuesta parece ofrecérsenos, sencillamente, en los manuales de historia de la filosofía: Platón tiene que estarse refiriendo a los presocráticos, que desde tiempos de Aristóteles vienen identificándose con un grupo de pensadores físicos que comprende desde Tales a Demócrito. No es indispensable que todos ellos queden incluidos en la alusión platónica: los candidatos con más posibilidades son Jenófanes y Heráclito, porque ambos mencionan el nombre de Homero y Hesíodo con notable irreverencia. De ahí que los comentaristas, por lo general, atribuyan a estos dos pensadores el papel de representantes de la «filosofía» en tan antañona querella[4]. Pero la verdad es que sus ataques contra la poesía no resultan de gran interés desde el punto de vista filosófico, porque no tienen demasiada relación intrínseca con las posiciones ideológicas adoptadas por los presocráticos.

En cierto modo, todo esto parece bastante poco adecuado para explicar lo profundamente que Platón parece sentir la disputa, a juzgar por el modo en que la describe. Lo malo del sistema por él seguido para identificar lo que denomina «filosofía» no es que contenga errores, sino que se fundamenta en una base muy estrecha. Deja fuera demasiados nombres y ofrece un falso retrato tanto del posible significado de «filosofía» —aplicada por Platón al periodo que lo precede en el tiempo— como de la clase de hombres que la practicaron. Se parte, al parecer, del presupuesto básico de que los presocráticos fueron pensadores profesionales, dotados del vocabulario y de los conceptos requeridos para la elaboración sistemática de una doctrina. La cual, por metafísica y abstracta, puede luego catalogarse de materialista, idealista, monista, pluralista, etc., como si tales términos evidenciaran las intenciones básicas de cada pensador.

Si la tesis por nosotros expuesta en este libro se acerca en algo a la verdad, aunque no sea en mucho; si el modo de pensar y el lenguaje de Homero controlaban el modo de pensar y el lenguaje de los griegos, hasta que el platonismo puso en su lugar un lenguaje rigurosamente conceptual; si de veras los griegos tuvieron en principio que aprender a pensar profesionalmente... ¿Cómo puede ser que los pensadores presocráticos estuvieran ya en posesión de un aparato conceptual y lingüístico y fueran ya pensadores antes de que se hubiera completado la exploración de los problemas y métodos del pensamiento, antes de la identificación del sujeto pensante, antes de que se determinara con toda claridad el carácter intemporal e invisible de las relaciones conceptuales, en cuanto integraciones

de experiencias previas? Tendremos que admitir la posibilidad de que también los presocráticos se vieran envueltos en polémicas similares a la de Platón; de que su actividad se adelantara, aunque fuese mínimamente, al convencimiento platónico de que había que erradicar el lenguaje poetizado; de que también pasaran por dificultades de vocabulario y de sintaxis, y que a través de ellas les apuntara en el intelecto un atisbo de la necesidad de identificar la personalidad autónoma y las facultades del pensador. Si, en efecto, los presocráticos se adelantaron en estas tareas, la querella no podrá circunscribirse a Jenófanes y Heráclito. Puede que hayamos estado padeciendo cierta estrechez de miras al respecto.

En Platón, la mentalidad poética se identifica con la «opinión», condición mental de los muchos. ¿No será posible, manejando esta clave, proceder a la relectura de Parménides y Empédocles, e incluso, con alguna probabilidad, de Anaxágoras y Demócrito, para descubrir que ellos también tienen la puntería puesta en el mismo objetivo, siempre los poetas o los hombres que componen las multitudes, y que también ellos, con Platón, consideran que la condición mental de la multitud es hostil al pensamiento, y que quizá debería calificarse de «opinión»? ¿No están continuamente proclamando la necesidad de crear una nueva condición mental helénica, que para ellos estaría ligada al conocimiento y a la ciencia, y que para fortalecer esa condición mental habría que resolver el problema previo de fortalecer el nuevo lenguaje?

Y otra pregunta más: ¿puede afirmarse que todas estas preocupaciones son exclusivas de los cosmólogos presocráticos? ¿Puede considerarse improbable que el carácter llamado «filosofía», causa y origen de tanta querella con la poesía, simbolizara un movimiento completo, una corriente en que se aunaran todos aquellos que experimentaban la necesidad de un lenguaje conceptual para describir los fenómenos, tanto humanos como naturales? ¿Cabe incluir a los geógrafos y a los historiadores? ¿Son parte de todo ello los primeros escritores médicos? ¿No habrá que tener en cuenta a esos líderes de la ilustración ateniense a quienes se nos ha enseñado a denominar «sofistas»?[5]

Nos estamos limitando a sugerir unos cuantas cuestiones que podrían suscitar cierta renovación de las investigaciones en el campo de la filosofía preplatónica. Ante ello se alza una auténtica barrera: la idea previa que nuestros tiempos tienen —y que todos compartimos— sobre el significado de la palabra «filósofo». En primer lugar, parece ser que dicho nombre no fue etiqueta de los presocráticos hasta principios del siglo V. Heráclito puede haberla utilizado, pero no necesariamente para sí mismo[6]. Heródoto utiliza el verbo «filosofar» referido a los viajes de Solón y su deseo de ver el mundo, y el mismo verbo aparece en un famoso contexto del discurso fúnebre de Pericles: «Nosotros amamos la belleza *(philokalise)* con simplicidad, y somos amantes de las cosas del espíritu [filosofamos] sin dejarnos llevar por la molicie [trad. española de Vicente López Soto; la traducción

de Havelock al inglés daría, literalmente: «filosofamos sin afeminamiento y philokalise (abrazamos lo noble) con economía»[7]. Son palabras que suenan a aforismo; en todo caso, no aportan ningún timbre de profesionalidad a la «filosofía»; y, desde luego, «filosofía», como sustantivo femenino, como personaje del tablado helénico, no parece haber hecho su entrada hasta el momento en que Platón escribe *La república*, o poco antes[8].

Por mucho que nos esforcemos en rastrear el uso a lo largo del siglo V, siempre correremos el riesgo de no captar lo principal: que las claves para la historia de la palabra «filósofo» y, por consiguiente, para la historia de la idea de la filosofía, han de hallarse ante todo en la propia *República*, donde el tipo de persona representada por esta palabra viene sencillamente a ser alguien capaz de resistirse a la implantación de lo concreto en nuestras consciencias, poniendo en su lugar lo abstracto. Dentro del contexto, Platón considera necesario definir la palabra. No se trata de un término ya integrado en el uso profesional y cuyo sentido se esté tratando de ampliar y precisar, tal vez caprichosamente, dentro de *La república*. Esto último es lo que suelen dar por sentado los traductores al enfrentarse al pasaje de *La república* en que al fin aparece en escena el filósofo, convirtiéndose en centro del diálogo el tema de su presencia dentro del Estado. No hay base alguna para tal supuesto, ni prueba contemporánea de que por «filósofo» hubiera que entender el tipo de persona que nosotros identificamos con dicho término, es decir un miembro de «una escuela de pensamiento» —una entre las varias posibles—, provisto de doctrinas que se expresan mediante fórmulas adecuadamente sistematizadas.

Es en el libro V[9] cuando Platón literalmente nos echa el *philosophos* encima, en su consideración de único candidato posible a la principal autoridad dentro del Estado. Sus palabras están pensadas para llamar la atención y sorprender, cosas que logra. Tamaña novedad nos obliga a someter a examen lo que entendemos por «filósofo». Para ello, tendremos que empezar concentrando nuestra atención en la primera parte de la palabra. Phil- califica un afán psíquico, un impulso[10], una sed, un deseo ardiente. El «filósofo», pues, es un hombre dotado de energías e instintos especiales. Si queremos saber hacia dónde se orientan, la respuesta será: su objeto es la *sophia*[11], equivalente a la segunda parte de la palabra. (Cuya traducción actual por «sabiduría» acarrea tantas connotaciones desdichadas y confusas como la propia palabra «filósofo».)[12] ¿Qué es, por consiguiente, la *sophia*? ¿Es la experiencia que se trataba de obtener mediante la representación poética? No: es la cognición de las identidades que «son» y que «son para siempre», que son «imperceptibles»; es decir: de las Formas[13].

En un capítulo anterior hemos visto precisamente lo que éstas vienen a representar y el contexto que ocupan en el desenvolvimiento histórico de la consciencia griega. Así, pues, en términos platónicos, filósofo es un hombre dotado para lo abstracto: una rareza, dadas las circunstancias de

la educación griega contemporánea. Se trataba de alguien que, mediante un esfuerzo consciente y —cabría afirmar— un tanto excéntrico, plantaba cara al ethos de su propia cultura. Platón lo expresa claramente:

> Y a los que se adhieren a cada uno de los seres en sí, ¿no habrá que llamarlos filósofos o amantes del saber, y no amantes de la opinión? [Estos últimos se adhieren a los sonidos, los colores, etc.]

y también:

> Convengamos, con respecto a las naturalezas filosóficas, en que éstas se apasionan siempre por aprender aquello que puede mostrarles algo de la esencia siempre existente y no sometida a los extravíos de generación y corrupción.

y también:

> ¿Existe el modo de que el vulgo admita o reconozca que existe lo bello en sí, pero no la multiplicidad de cosas bellas, y cada cosa en sí, pero no la multiplicidad de cosas particulares? - De ningún modo [...]. - Entonces [...] es imposible que el vulgo sea filósofo[14].

De conformidad con ésta y otras afirmaciones, el término griego *philosophia* sirve para identificar, en el tablado humano, algo a la vez mucho más simple y mucho más profundo, en el sentido histórico, que el moderno 'filosofía'. Es algo con capacidad para orientar a un hombre hacia el estudio, superando la presión del entorno. Dicha presión, en términos griegos de la época, se localiza precisamente en la tradición poetizada y su tendencia a la identificación emotiva, pasional, con personajes y relatos heroicos, con el juego de episodios y acción. El «filósofo», en cambio, quiere aprender a replantear todas esas cosas en un lenguaje distinto, hecho de abstracciones aisladas, tanto conceptuales como formales; un lenguaje que se esfuerza en despojar sucesos y acciones de su inmediatez, para descomponerlos primero y reorganizarlos luego en categorías, imponiendo así la regla del principio en lugar de la acomodaticia intuición, y, en general, poniendo un alto al rápido juego de la acción instintiva, haciendo que el análisis razonado se constituya en modelo básico para la vida.

Lo que Platón nos describe es lo que él entiende por élite natural, que se distingue del común de los mortales por su tendencia a reducir toda situación a términos abstractos. Si, en nuestro lenguaje actual, se nos pidiese que describiéramos a tales personas mediante una palabra que, como el término griego *philosophos*, sugiriese un tipo y no un accidente, seguramente acudiríamos a la palabra «intelectual». Este vocablo también tiene resonancias de fama dudosa y también transmite ambigüedad en la

evaluación social, rasgos que Platón considera característicos del nuevo *philosophos* en su sociedad. Ahora ya nos hemos acostumbrado a los intelectuales, porque su hábito de reformular la experiencia, pasándola de la obviedad a la teoría, está aceptado y forma parte de la cultura occidental. Pero no siempre fue así... De modo que Platón, en estas páginas, no está eligiendo una profesión ya corriente —la de filósofo— para solicitar que se le añadan cualidades de carácter más general. Al contrario: trata, por primera vez en la historia, de identificar este grupo de cualidades mentales de carácter general, buscando un término que las reúna a todas satisfactoriamente en un mismo tipo. Casi podríamos afirmar que Platón inventa la idea del intelectual en la sociedad; sólo nos lo impide el hecho —habitual en todas las invenciones en el campo de la semántica— de que tanto la palabra como el concepto empezaran a despuntar en la generación anterior a él[15]. Pero fue Platón quien primero señaló el portento, acertando a identificarlo y —digámoslo así— a remachar los presentimientos de la generación anterior; de los hombres que se abrieron camino, casi a ciegas, hacia la *idea* de que era posible «pensar» y de que ello constituía una actividad psíquica muy especial, tal vez molesta, pero sin duda alguna interesante y desde luego necesitada de un muy novedoso empleo de la lengua griega.

El nuevo vocabulario traía consigo un compromiso personal; uno y otro, actuando en conjunto, entraron en confrontación con la experiencia poetizada y se recibieron, no sin razón, como graves afrentas a la tradición. Lo que de seductor tenían para unos era precisamente lo que los hacía sospechosos para los demás. Es en este contexto donde adquieren su pleno sentido la vida y la dialéctica de Sócrates. Pero no es esta cuestión, más limitada, la que ahora nos interesa, sino la revolución general de la cultura griega que hizo inevitable el advenimiento del platonismo. Mantengamos, pues, la vista fija en los «filósofos» y en la «filosofía» como bandera de la revolución —aunque apresurándonos a traducirla por «intelectualismo»—. Ello fue la señal que puso en marcha una guerra no localizada en las aulas de clase ni entre ideas competitivas, sino en pleno corazón de la Ciudad-Estado, hasta afectar —como Platón tenía previsto— el propio aparato del sistema educativo.

Toda la cuestión —una vez hubo adquirido trascendencia sociopolítica, rebasando ampliamente el estrecho campo de interés de los especialistas— puede resumirse en las palabras que hemos puesto en el epígrafe de este capítulo: «la música suprema es la filosofía». Los muchos cambios semánticos experimentados por las palabras que la componen hacen que esta frase pueda entenderse de modo completamente equivocado. Lo que se nos indica no es que el mensaje de la filosofía profesional constituya una dulce canción de grandes proporciones. Es Sócrates, según nos lo describe Platón,. quien pronuncia la frase durante el encarcelamiento en que transcurrieron los últimos días de su vida. Muchas veces, en sueños, había

escuchado una voz que lo exhortaba a «hacer música, empeñándose en ello». Esto es, en términos tradicionales: Sócrates se sentía partícipe de la gran tradición educativa que, en sentido muy amplio, podemos calificar de homérica. Pero él se vio obligado a aportar su propia idea de la educación, y lo que resultó fue un concepto muy poco tradicional. «El intelectualismo» puede ser «la forma suprema de educación», transcendiendo y eliminando el método poético anterior. No obstante, Sócrates añade irónicamente que en aquellos últimos días, solo y sin nada mejor que hacer, estaba volviendo a la poesía[16].

En su juicio, según nos lo refiere Platón, Sócrates afirmó que su misión no consistía sino en «intelectualizar»: algo que la comunidad entendía muy bien y que rechazaba con toda amargura. ¿Se avendría a abandonar tal práctica si el tribunal lo absolviese de todos los cargos contra él presentados?

> Mientras me quede aliento y no me abandonen las facultades, nunca dejaré de filosofar...

Pero ¿qué es lo que se supone que hace cuando filosofa? ¿Qué es «filosofar»? Platón permite que Sócrates replique con la fórmula de que se vale para establecer contacto y enfrentarse a sus conciudadanos:

> ¿Por qué no te concentras en pensar, dedicando a ello tu pensamiento, así como a la verdad y a tu propia *psyche*, para que gane en excelencia?[17]

Estas palabras reducen a sus términos más simples y esenciales el *methodos* o disciplina de lo abstracto a que Platón consagra la doctrina esencial de *La república*.

¿Tratábase de un *methodos* que la opinión pública reconociera como exclusivo de Sócrates? Así puede parecernos, en principio, dado el carácter misional de que está investido en la *Apología* de Platón. Pero los datos filológicos disponibles, hasta donde alcance su validez, apuntan hacia un grupo de «intelectuales» pioneros mucho más amplio que el socrático. Dentro del mismo discurso, pero un poco antes, Sócrates se refiere a la existencia en su contra de un prejuicio generalizado: el de que «desmoraliza a la joven generación». ¿Cómo hacen para fundamentar semejante acusación? —se pregunta Sócrates—. En realidad, no pueden fundamentarla, pero sí lo intentan, acudiendo a los argumentos de uso general «contra todos los filósofos», cuyo ámbito de interés abarca la cosmología, la irreligión y la inversión de los valores (sabiendo «convertir en buena una mala razón»)[18]. Así, pues, a finales del siglo V a. de C. —si la *Apología* reproduce en verdad el lenguaje de esa época— la opinión pública consideraba representativos del movimiento intelectualista tanto a los socráticos como a los sofistas. Si se les llamaba «filosofadores» no era por sus doctrinas propiamente dichas, sino por el vocabulario y la sintaxis que empleaban y

por las insólitas energías psíquicas que representaban. Los sofistas, los presocráticos y el propio Sócrates tenían en común una fatal característica: el deseo de descubrir y llevar a la práctica el pensamiento abstracto. La dialéctica socrática persiguió tal meta con más energía, poniendo quizá mucho mayor empeño en que constituía el único y excluyente camino a seguir por el nuevo sistema de enseñanza. Tal fue la razón de que Sócrates cayera fulminado por el rayo de la opinión pública.

El lenguaje de la oración fúnebre de Pericles refleja una actitud anterior, más sosegada, frente a los intelectuales: aún no había alcanzado su fase aguda la crisis docente, ni estaba planteado con toda su posterior crudeza el enfrentamiento generacional en la sociedad griega[19]; aún no reinaban en ella la desconfianza y el miedo ante el futuro que los horrores de la guerra provocarían más adelante, dando lugar a que se buscase seguridad en el pasado. No obstante, también en este discurso hay una nota de disculpa: «Nosotros los atenienses intelectualizamos sin sacrificar nuestra hombría»[20]. Es probable que estas mismas palabras no se hubiesen pronunciado en un contexto similar diez años antes. ¿De hecho, es verosímil que Pericles, gobernante inclinado a lo práctico, las llegara a pronunciar? A duras penas, si optamos por ver en la frase un reflejo de la influencia sofista a que estuvieron sometidas las cuestiones políticas de la época. Pero sí que puede reflejar la forma de ver las cosas del historiador, cuando contempla la edad de oro de Pericles a través de su prisma finisecular. ¿Se habrían alguien expresado así en tiempos de Pericles?

Sea ello como sea, la frase expresa por implicación la amenaza que la nueva era representaba para la antigua. Si era imposible que la poesía siguiese siendo vehículo de la enseñanza, ¿qué iba a ser de la tradición heroica y aristocrática, que sólo mediante la poesía alcanzaba a expresarse? Las matemáticas y la dialéctica son adecuadas para formar analistas, planificadores y críticos, que tarde o temprano encontrarán su encaje en la sociedad. ¿Pero seguirá ésta produciendo héroes «sin molicie»?

En el *philo-sophos* (entendiendo por tal palabra un hombre que se siente instintivamente atraído por el intelectualismo y que está dotado para ello) Platón creyó ver un nuevo tipo humano, fruto de la sociedad en que vivía. En cuanto tipo, venía simbolizado en efecto por la conjunción del verbo «gustar de» o «amar»[21] con el adjetivo *sophos*, que era, más que ningún otro, el que venía sirviendo para calificar de «inteligente» a una persona. *Sophos* y su sustantivo, *sophia* —la persona «inteligente» y su «inteligencia»— eran términos ya tradicionales y, por tanto, no cabía esperar de ellos que denotaran la nueva forma de «inteligencia», el «intelectualismo». No obstante, fueron adaptados precisamente a tal significado. Digamos que así vieron cumplido su destino/ El primer uso ya contenía en germen toda la historia futura de la palabra. En Homero y otros autores más tardíos, *sophia* no significaba «sabiduría», «experiencia» o «sagacidad», en términos generales, sino «habilidad» o «pericia», en el

sentido muy concreto en que las posee un artesano[22]. A partir de ahí, su desarrollo en el uso va indicando los cambios en la situación cultural. A finales del siglo VI, como muy tarde, *sophia* y *sophos* ya habían sido absorbidos por la habilidad por excelencia, la más prestigiosa a ojos de los griegos, es decir el talento del aedo. Cuya principal habilidad consistía en el eficaz dominio de la comunicación, tanto de la palabra como de su contenido[23]. La palabra, por consiguiente, servía para denotar el poder del aedo en cuanto músico o versificador, pero también su autoridad en cuanto maestro, es decir la voz de la experiencia tradicional que yacía tras sus versos. Con la lenta transición de verso a prosa y de lo concreto a lo abstracto, el hombre de inteligencia vino a representar a quien dominaba la nueva forma de comunicación, también consagrada a propósitos docentes, pero antipoética ahora. En breve: *sophia* siempre fue «habilidad de palabra» y «habilidad mental»; fueron las palabras y la mente quienes cambiaron. Los Siete Sabios fueron catalogados de tales —presumiblemente hacia fines del siglo V— porque sus nombres quedaron vinculados a la maestría en el manejo del lenguaje de los aforismos[24]. El talento que por su mediación se representaba todavía era, por consiguiene, oral. Sócrates, por el contrario, entra en la categoría de «hombre inteligente», en el sentido hostil de ser «demasiado inteligente»[25], por servirse de un nuevo y refinado lenguaje para expresar la experiencia. De modo que tan malo resulta traducir *sophia* por sabiduría como traducir *mousike* por música. Sabiduría —palabra de quien nadie reniega, en ningún clima intelectual— es vocablo que, lejos de resaltar las connotaciones del griego *sophia*, llega a impedir que las percibamos. No se lleva a nadie ante los tribunales por ser un «hombre sabio». Pero bien puede uno meterse en apuros por ser «demasiado hábil».

Las respectivas trayectorias semánticas de *sophos* y de *sophia*, junto con sus diversos compuestos (trayectorias que nos hemos limitado a señalar, sin ánimo de agotar el tema)[26], son de gran relevancia para permitirnos comprender la situación en que se hallaban quienes se adelantaron a Platón en el desarrollo de la capacidad para la abstracción. Para empezar, el hecho de que a fines del siglo V se aplicasen tales palabras a hombres del pasado[27], quiere decir que se admitía la existencia de ciertos pioneros de la abstracción. Pero también nos indica hasta qué punto era ambigua la situación. Los supuestos profetas del nuevo orden lingüístico se atribuían un nivel de inteligencia superior, pero ésta no podía consistir sino en una variante de la inteligencia poética: la misma en que estos hombres habían sido educados y la misma que les otorgaba el prestigio inherente a su posesión: lo que tradicionalmente se venía llamando, también, *sophia*[28]. Así, por ejemplo, los presocráticos empezaron siendo hombres que componían igual que los poetas o, como Heráclito, igual que los practicantes del epigrama poético, sometiéndose con ello a las condiciones de la tradición oral. Eran, por consiguiente, personas integradas en una gran

tradición oral que detestaban con todas sus fuerzas y que pretendían combatir, identificándola con la multitud, con los «muchos», y también con las personas de Homero y Hesíodo —quienes en alguna ocasión llegan a ser nombrados como oponentes—. Los nuevos, pues, acataban la superior inteligencia del aedo, en cuanto maestro de Grecia, pero tratando de adaptarla a su concepción de un intelectualismo de nuevo cuño, destinado a suplantar la inteligencia poética. Son hombres que se hallan en una encrucijada, mientras transcurren los siglos VI y V y se va produciendo con toda lentitud el paso del talento poético al talento para la abstracción[29].

Tal vez convenga, por consiguiente, que nos hagamos a la idea de que la filosofía griega arcaica intenta resolver —y en parte resuelve— los mismos problemas de abstracción que Platón llega a superar. Tendremos que abrirnos a la posibilidad de que lo dicho por los presocráticos no fuera tan importante como lo que trataron de decir[30]. Si observamos que están constantemente preocupándose por el lenguaje, pero sin dejar por un instante de lamentar sus muchas limitaciones, exhortándonos a una permanente renovación de los esfuerzos encaminados al conocimiento, no hemos de tomar todas estas admoniciones y quejas por meros ejercicios de rutina[31]; antes bien, preguntémonos: ¿qué lugar ocupan dichas preocupaciones en los fragmentos que han llegado hasta nosotros? Proporcionalmente, ¿cuánta atención dedican los presocráticos a tales materias, comparadas con lo que podríamos denominar doctrina sistemática? Si la proporción es ventajosa para las primeras, no nos quedará más remedio que ajustar nuestra perspectiva a tal descubrimiento; esto es: tendremos que disponernos a aceptar que tuvieran puesta su preocupación más obsesiva en lo que Platón más adelante llamaría *methodos*, y no en la adopción de posturas filosóficas ni en la elaboración de afirmaciones doctrinales. Si en alguno de ellos detectamos una corriente de hostilidad hacia los poetas, junto —por otra parte— con la continua denuncia del lenguaje y del pensamiento popular, tendremos que admitir la existencia de una relación entre ambas actitudes negativas, como la hay en Platón, cuando identifica poesía con opinión.

Pero también, habida cuenta de que estos hombres fueron anteriores a Platón y que se hallaban mucho más cercanos en tiempo y circunstancias a la cultura heroica de la Grecia arcaica, hemos de estar dispuestos a admitir que su lenguaje no era tan avanzado como el de Platón; que de hecho empezaron como poetas, entre otras cosas porque la poesía era el único modo de hacer público cualquier conocimiento cuya preservación fuese considerada importante, dándole concreción y visibilidad. Y, sin embargo, los presocráticos anhelaban la erradicación de lo visual y concreto. ¿Cómo pensaban alcanzar su objetivo? Era la suya una situación no menos desesperada que paradójica. ¿De dónde iban a sacar un vocabulario filosófico, sino forjándolo a partir del lenguaje propio de la anterior cultura oral, sometiendo el vocabulario y la sintaxis de Homero

y Hesíodo a manipulaciones extrañas y cambios insostenibles? Así, pues, si resulta que los presocráticos más antiguos compusieron en verso o mediante aforismos poéticos, y que incluso los más modernos acudían sistemáticamente, dentro de la prosa, a elaborar párrafos cuyo sentido total se componía a partir de un conjunto de sentencias lapidarias, no debemos por ello suponer —como se hace con excesiva frecuencia— que aquellos hombres eran filósofos por designio propio y poetas por accidente. Muy al contrario: en sus inicios, no cabe concebirlos sino como una escuela de aedos en la que se ofrecía un tipo de educación poética hasta entonces desconocido en Grecia[32].

La tradición recibida, tanto antigua como moderna, supone un formidable obstáculo para este planteamiento de la filosofía primitiva. La noción de historia de la filosofía, en un sentido profesional, puede atribuirse a Aristóteles[33]. A pesar de su considerable importancia, la invención aristotélica no pudo llevarse adelante sino al precio de reducir el pensamiento presocrático a un conjunto de primeros principios, parecidos a plataformas programáticas —por así decirlo—, a un conjunto de posiciones doctrinales que pudieran expandirse en orden lógico e histórico. Este modo de escribir la historia de la mente griega fue más tarde codificado por Teofrasto en un libro de texto, que en seguida se convirtió en fuente magistral de todos los datos dignos de consideración, y ello desde la antigüedad hasta nuestros tiempos[34]. De modo que cualquier exhortación a que dejemos de empeñarnos en clasificar a los presocráticos en materialistas, monistas, pluralistas, idealistas y relativistas, subrayando en cambio que era mucho más importante lo que tenían en común que lo que los separaba, tiene muchas posibilidades de resultar, aún hoy, indigestible en cuanto planteamiento general del periodo. Y, sin embargo, bien podría darse el caso de que la documentación ahora disponible, examinada con rigor, en términos lingüísticos de su propio época —es decir de los siglos VI y V antes de Cristo—, y no en los correspondientes a la actualidad, nos impusiera precisamente esa conclusión.

Tampoco puede afirmarse sin duda alguna que la cuestión se limite a los presocráticos y los sofistas. Puede haber otros compositores del mundo griego, poéticos o prosaicos, que también participaran en esta historia, desempeñando algún papel en ella. Recuérdese que estamos ocupándonos de una crisis en el carácter de la comunicación conservada. ¿Cuáles fueron las condiciones exactas en que se produjo dicho cambio de carácter? Si hubo revolución, ¿cuáles fueron sus líneas generales? Volviendo a los primeros capítulos de este libro, recordemos cuál era la situación homérica básica, entendiendo por tal la situación de la cultura en los tiempos homéricos, o próximos a Homero.

Partimos de la hipótesis de que todo grupo lingüístico-étnico se ajusta a unas pautas comunes de usos y costumbres, empleando determinadas modalidades tecnológicas también comunes. El grupo comparte, además,

una forma de ver el mundo, en la que se incluye la crónica histórica tanto del grupo humano como del entorno en que vive. Todo ello da lugar, en el más amplio sentido de la palabra, a un sistema de leyes públicas y privadas, que constituyen una recopilación de la experiencia adquirida. Los historiadores vienen inclinándose a considerar que esta recopilación —«tradición», podríamos llamarla— se transmite de generación en generación, sin necesidad de esfuerzo organizado en tal sentido. Aquí, por el contrario, sostenemos que todo cuerpo de conocimientos adquiridos mediante la experiencia volverá a perderse si no es incorporado a algún tipo de disciplina docente, y que todas las sociedades, por ser sociedades, han de poseer esa disciplina, cuyo contenido estriba parcialmente en la imitación de comportamiento, pero sobre todo en la imitación de palabras.

Para poder trasmitirse por mediación del aparato docente es, por tanto, imprescindible que la tradición se preserve de modo verbal en algo parecido a una forma permanente e inalterada. La pregunta que viene a continuación es: ¿cómo puede ello lograrse? En los periodos homéricos o prehoméricos —digamos entre los años 1200 y 700— era imposible toda versión escrita (de hecho, aquí hemos sostenido que las versiones escritas completas de la tradición no fueron posibles ni siquiera en los inicios de la escritura silábica). La preservación del corpus cultural había de apoyarse en la memoria viva de los seres humanos; y éstos, para cumplir con el mantenimiento de la tradición dentro de una forma estable, para memorizar el mundo vivo, necesitaban de todos los mecanismos mnemotécnicos que contribuyeran a que las palabras quedaran impresas en sus consciencias con carácter indeleble. Los aludidos mecanismos fueron, en primer lugar, el empleo de ritmos normalizados que pusieran en marcha todos los reflejos corporales; luego, la reducción de toda la experiencia a un gran relato o serie conectada de relatos. Dichas narraciones permitían que la experiencia útil pudiera recordarse en forma de acontecimientos vívidos dispuestos en secuencia paratáctica, mientras el compendio argumental hacía las veces de marco referencial de conjunto. Desde tal punto de vista, el relato no debe considerarse un fin en sí mismo, sino vehículo para la transmisión del material integrante de la enciclopedia tribal —que, a su vez, tampoco se presenta como tal, sino que se halla dispersa en mil contextos narrativos—. Así, pues, en el compendio épico de Homero se contiene toda la filosofía y toda la historia y toda la ciencia. La épica es, más que ninguna otra cosa, un mecanismo didáctico; y, por consiguiente, no tiene mucho sentido considerar que un poeta como Hesíodo sea el «primer» poeta didáctico. Dentro de un momento veremos en qué sentido se le puede calificar de didáctico.

En el siglo VIII surge una nueva tecnología de la comunicación, por la que se tiene acceso a un nuevo y muy distinto método de preservar la comunicación. En principio, se necesita alguna imaginación histórica para darse cuenta de hasta qué punto fue radical la revolución, o para

comprender cómo, en última instancia, estaba destinada a penetrar todas las condiciones culturales y todo el tejido de relaciones sociales de Europa, alterándolos para siempre. Esto último, sin embargo, todavía nos queda en el futuro. El nuevo método, que empleaba signos alfabéticos válidos para una transcripción fluida y cuya fácil identificación eliminaba toda ambigüedad, encomendaba la tradición a un material que podía conservarse en reserva, para posterior consulta. La preservación pasiva se logra sin colaboración de la memoria viva, que ahora puede permitirse el olvido: la tradición ya está a salvo y en condiciones de disfrutar de una vida propia en lo que denominamos «literatura griega».

En la práctica, sin embargo, al principio no se notaron mucho las diferencias. Las técnicas viejas y nuevas, orales y escritas, funcionan en paralelo. No porque se ponga por escrito deja de ser poesía la poesía. El primer fenómeno nuevo originado en la invención del alfabeto fue la conservación de la poesía no didáctica, compuesta para ocasiones privadas o sobre temas no relacionados con el aparato docente. Estos cantos —que suponemos muy numerosos en todos los tiempos— habrían sido olvidados en condiciones normales, para ser sustituidos por otros, también efímeros. No obstante, una vez puestos en papiro o pergamino, mediante signos escritos, se hacen susceptibles de recopilación y uso posterior[35]. De ahí el fenómeno, en Grecia, de los llamados «poetas líricos», que no son sino los primeros de su clase en haber disfrutado de posibilidades de preservación. Es de notar, de pasada, que esta evolución de los sucesos literarios —siendo Arquíloco el primero poeta lírico sobreviviente— nos suministra una incontestable prueba epigráfica de que tienen razón, sin duda de ningún tipo, quienes sitúan la invención del alfabeto en una fecha tardía[36].

En cuanto método de conservación, la tecnología acústica de la épica había quedado anticuada frente a la tecnología de la palabra escrita. Pero en la pausada marcha de la Historia es menester que pase cierto tiempo antes de que la obsolescencia se ponga de manifiesto; y, en este caso concreto, había poderosas razones para que el plazo no fuera corto. Estaba abierto el camino hacia la composición de la enciclopedia sin el beneficio del ritmo y sin marco narrativo. Pero ello traía consigo la posibilidad de ampliar y extender la enciclopedia de mil formas distintas, una vez superadas las limitaciones impuestas por la economía de las necesidades mnemotécnicas. Pero la verdad es que tal revolución no se produjo de inmediato. No había modo rápido de romper con una costumbre psíquica de siglos —especialmente (y esto es muy importante) cuando esa costumbre había alcanzado el óptimo en la explotación placentera de los recursos sensoriales—.

Por otra parte, el pleno uso de la palabra escrita había de cumplir con una condición que elevaba a proporciones inmensas la dificultad de su desarrollo. La escritura no es una actividad como la natación, que puede practicarse a entera satisfacción del sujeto individual en cualquier piscina

de su elección. Por supuesto que el escritor puede escribir para su propio gobierno, a fin de releer y reorganizar lo escrito; y por supuesto que los primeros escritores griegos practicaron esta modalidad de escritura. Con ello resultaban más fáciles de recordar las composiciones orales, aumentando también las posibilidades de reestructuración y complicación del texto. Pero un escritor, para llevar al máximo el potencial de su escritura, necesita lectores, como los aedos necesitan oyentes. Y para que hubiera lectores en cantidad suficiente fue necesario que el aparato social se entregase a la tarea de crearlos. En resumen: un escritor no puede provocar lectura más que en los lectores que el sistema origine; y su grado de confianza en la propia capacidad para explotar la escritura dependerá del grado de «lectorado» que exista dentro del grupo lingüístico.

De hecho, la plena alfabetización no se alcanzó hasta transcurridos algo más de trescientos años de desenvolvimiento —si estamos en lo cierto al fechar su llegada a Atenas no mucho antes de la conclusión de la guerra del Peloponeso—[37]. Entre Homero y Platón hay varios niveles de dominio de la técnica. Los grados y matices que van del uno al otro seguramente nunca podrán medirse con precisión histórica. Pero el saldo está claro: transcurrido largo tiempo desde la alfabetización de Homero, la corriente principal de la tradición ateniense seguía apoyándose, en primer lugar, en repetir a Homero, y, en segundo lugar, en la composición de suplementos a Homero, en forma de himnos, odas, corales y —en Atenas— tragedias. Eran, todas ellas, obras compuestas por escritores, pero sin escapar del control del oído: habían de ajustarse a lenguaje y al genio de la comunicación oral. Esto es: además de mantener los mecanismos del ritmo, conservaban el idioma de imagen, acontecimiento y situación, donde la sucesión de hecho predomina sobre la idea y el símbolo concreto sobre el abstracto.

No obstante, la tecnología alfabética había hecho posible, al menos en teoría, que la preservación del conocimiento prescindiera del ritmo, por una parte, y de la sintaxis de la serie imaginativa, por otra. Ambos mecanismos habían contribuido, por separado, a la tarea común de otorgar forma memorable a las palabras. Y resulta muy interesante observar que la hazaña de prescindir de ambos al mismo tiempo no estuvo al alcance de la mente griega, a pesar de sus grandes reservas de energía. Cabía descartarse, en principio, de uno de los dos modos verbales, por separado, pero no de ambos al mismo tiempo. Así, cuando se optó por lo más sencillo, prescindiéndose del metro, el resultado no fue una prosa de ideas (dejando de lado que la consideremos «filosófica» o no), sino una prosa narrativa donde se conservaba el genio paratáctico de la épica y se seguía trasmitiendo la experiencia so capa de una sucesión de acontecimientos y de hechos realizados. De ahí que la «historia» naciese en las costas de Jonia, lo mismo que la geografía descriptiva presentada como historia.

Por otra parte, el empeño más difícil, el de romper el embrujo de la narrativa, redistribuyendo la experiencia por categorías y no por acontecimientos, se empezó a intentar dentro de los confines del ritmo, y no salió de ellos hasta mucho tiempo después. Los primeros «protopensadores» de Grecia —si así podemos llamarlos— eran aún poetas[38]. Dicho de otro modo: tenían que pensar en voz alta, para que sus composiciones fuesen recitadas y aprendidas. Las fórmulas empleadas en estas composiciones eran de carácter oral, pero no así su genio, sin embargo. Todas ellas resultan paradójicas en cuanto son, por una parte, formidablemente didácticas —concebidas, con toda evidencia, como una especie de programa de enseñanza, sin tener en cuenta el placer que de ellas pudiera derivarse—, y, por otra, se aferran casi desesperadamente a las fórmulas épicas, a la imaginería, a la calidad visible de su legado verbal, como si el esfuerzo de pensar tuviera que apoyarse al máximo en el viejo lenguaje por todos frecuentado. Consecuencia: el lenguaje tiende en casi todos los casos a comprometer la intención conceptual, haciéndola confusa. El *archegos*[39], como habría dicho Aristóteles, la figura dominante que puso en marcha todas estas fuerzas, que acabarían por trastrocar la mentalidad homérica, rompiendo el hechizo de lo concreto y sustituyéndolo por la disciplina de lo abstracto, fue Hesíodo. Sus sucesores en la misma empresa fueron los primeros presocráticos[40].

Hesíodo resulta más fácil de valorar si empezamos por considerarlo una especie de cataloguista. Con ello no alcanzaremos una profunda comprensión de su obra, pero la noción puede servirnos para iluminar el carácter de la revolución por él emprendida en la tecnología de la preservación de la palabra. En su aspecto más superficial, la *Teogonía* es un catálogo en que se incluyen los nombres y las funciones de los dioses, distribuidos por familias. Los *Trabajos y los Días* es un catálogo de exhortaciones, parábolas, proverbios, aforismos, dichos, consejos y casos prácticos, entre los cuales se intercalan relatos. En un capítulo anterior[41] ya vimos que el catálogo, en su forma más pura o aislada, no tenía grandes posibilidades de supervivencia en un medio totalmente oral. Para hallar su sitio en la memoria viva no sólo tenía que trenzarse en un contexto narrativo, sino que también le era imprescindible expresarse con un máximo de verbos y de adjetivos de actividad, para que la información pudiese pasar por una serie de hechos concretos. El catálogo griego de barcos que hallamos en el Canto II de la *Ilíada* es buen ejemplo de ambas supuestos dentro de la tradición oral.

En Hesíodo, el catálogo abandona el camino de la narrativa. Es resultado, a nuestro entender, de la localización y posterior abstracción de un millar de contextos pertenecientes a la rica reserva de la tradición oral y, sobre todo, a los dos poemas que identificamos con la designación de homéricos. No todo el material que hay en Hesíodo procede de Homero[42], pero mucho sí, y el núcleo homérico de ambos poemas puede haber hecho

las veces de centro en torno al cual se congregaran materiales procedentes de otras epopeyas orales, que ahora han desaparecido, pero que Hesíodo conoció. En resumen: los materiales de la enciclopedia tribal, confundidos antes con el río de la narrativa que los acarreaba, pasan ahora a ser identificados como tales, en forma embrionaria, y empiezan a apartarse de la corriente. Está surgiendo, en forma aislada o «abstracta», una nueva visión del mundo[43]. Puesto que todo esfuerzo de aislamiento vulnera los cánones de la memorización oral no complicada, hay que suponer que Hesíodo está operando con el apoyo de la palabra escrita. El acto de organización que va más allá de la trama narrativa, para imponer una lógica temática, no se lleva a cabo con el oído, sino con la vista: pone de manifiesto la capacidad arquitectónica que los signos escritos hacen posible y que en nada se parece a las pautas acústicas de eco y respuesta, características del poema puramente oral.

Situados en esta perspectiva más amplia, ninguno de los dos poemas puede considerarse un mero catálogo: más bien representan sendos esfuerzos paralelos, enormes, encaminados a la integración mental —tan avanzada ya, que sitúa la experiencia humana en dos ámbitos principales: el entorno físico (en la *Teogonía*) y el entorno moral (en *Los Trabajos y los Días*). La *Teogonía*, más allá de sus cientos de nombres divinos y los abundantes relatos relativos a los dioses, constituye sobre todo un intento de concebir el cosmos visual: los cielos, los mares, la tierra, los ríos, las montañas, la atmósfera, la climatología, las tormentas, las estrellas, el sol, los incendios, las inundaciones, los terremotos. Es un documento por el que queda abierta la posibilidad de pensar en términos espaciales.

Esto último habría constituido un logro mental y, obviamente, está fuera del alcance de Hesíodo. Aún es demasiado fuerte el instinto de narrativizar la experiencia en forma de serie fáctica; y, por consiguiente, el mundo emerge en forma de relato sobre las acciones de los dioses. Hay, sin embargo, un vital paso adelante en el terreno semántico, claro indicio del futuro advenimiento del vocabulario abstracto. El procedimiento seguido por el poeta para organizar el panorama de las fuerzas vivas es la familia, el *genos* o *genee*. Aplicando este sistema se agrupan cien fenómenos en conjuntos coherentes. Con ello nos vamos acercando a la clasificación[44], incluso al establecimiento de una cadena causal. El *genos* acabará convirtiéndose en género o clase.

La *Teogonía* no se limita a intentar una integración de la experiencia espacial, sino que combina ésta con el intento de integrar el papel del derecho público en la comunidad humana. Ello se simboliza en las personas de Zeus y su progenie, y en los atributos de la civilización, que, según se nos presentan, son resultado de la ordenación y control de las fuerzas físicas. Tras el viento y la tormenta viene el reino de la ley y de la paz[45]. De modo que la organización obtenida por el poeta sigue sin ser rigurosamente lógica. Las distintas áreas de conocimiento futuro aún no

se distribuyen con precisión, en términos abstractos, separando lo físico de lo político y ético. Hesíodo prepara el camino hacia integraciones más estrictas, pero sin ir más lejos[46].

Los Trabajos y los Días, por su parte, se consagra casi íntegramente a la organización del derecho público y privado[47]. Lo cual representaba un reto mucho más complicado, porque los materiales a reorganizar de este nuevo modo no eran primordialmente visuales. El entorno puede ordenarse según una pauta de apariencias visibles, aun en el supuesto de que con ello se esté preparando el terreno para lo no visible. Pero la comedia humana, los usos y costumbres, los preceptos, no eran más que palabras y actos. No podemos sino maravillarnos ante el genial esfuerzo que supuso la composición, con cierto grado de coherencia, del panorama de instrucciones morales y hábitos sancionados dentro de la sociedad griega que nos ofrece *Los Trabajos y los Días.* Esta —llamémosla así— «protomoral» constituye un sistema semiabstracto: ningún lector dejará de percibir sus constantes recaídas en lo concreto. La norma y el precepto se ven interrumpidos por anécdotas y relatos; el autor pierde a veces el control de sus temas, aunque nunca tarde mucho en recuperarlo. De nuevo estamos ante un esforzado empeño: la aplicación del lenguaje homérico a contextos generalizados, para lo cual es necesario modificar la sintaxis. Así, por ejemplo, palabras que antes no significaban sino «hombres» empezaron a utilizarse dentro de un contexto que tiende a ampliar su sentido, hasta incluir la noción de «humanidad en general»[48]. Palabras que antaño simbolizaron la «alineación» y el «ir y venir» de hombres y animales, pueden hallarse en contextos en que sugieran «orden general» o «ley»[49], incluida la pauta consuetudinaria a que se ajusta la vida de los hombres. El compositor de la *Teogonía,* en su intento de redistribuir y reagrupar las situaciones narrativas, encontró considerable ayuda técnica en las palabras para 'familia'. Éstas, empleadas con largueza en su composición, reaparecen más adelante en *Los Trabajos y los Días,* aportando el concepto de 'tipo', en lo que se nos antoja un nivel creciente de refinamiento. Así, el autor compone lo que él denomina un *logos* de las cinco «familias» de la humanidad[50], que, según van sucediéndose, empiezan a poner de manifiesto sus correspondientes tipologías de conducta moral; tras ello, las posibilidades abstractas de la misma palabras se llevan todavía más lejos, cuando —en la fase de lanzamiento de su discurso poético— Hesíodo traza la distinción entre dos «familias» [«géneros», en la trad. esp.] de Luchas, las benéficas y las destructivas[51]. Aquí estamos ya, de hecho, ante categorías formales que, según la posterior terminología de la lógica, permitirían hablar de dos especies pertenecientes al mismo género. Estos y otros ejemplos desembocarán, a la larga, en la afirmación platónica de que tales tipologías son «en sí mismas», los «objetos» de la intelección. Si las traemos a colación en este punto es para mostrar el modo en que el vocabulario de lo semiabstracto se elabora a partir de la concreción épica, no poniendo

nuevas palabras en lugar de las antiguas, sino alterando la sintaxis en que se encuentran las viejas. Es la conjunción de la palabra 'familia' con la palabra para 'lucha' la que suscita la idea de que familia está usándose en un sentido metafórico especial. De tal modo fueron avanzando todas las abstracciones, explotando los recursos de la metáfora.

Nos estamos limitando a alzar una punta del telón que cubre el empeño de los preplatónicos por alcanzar el pensamiento conceptual: lucha que abre camino al platonismo, pero en la cual se utilizaron armas lingüísticas más primitivas que las de Platón. En lo tocante a Hesíodo, aquí nos hemos limitado a esbozar un esquema de la dirección en que se mueven sus dos composiciones —pero sólo eso—. Por el momento, dejemos el asunto sin explorar ni documentar en detalle, para concentrarnos en el siguiente paso dado por la mentalidad griega en su camino hacia la conceptualización.

Es un paso que se produce sobre todo, aunque no exclusivamente, en el área de la experiencia física, en cuanto opuesta a la moral. Se aprovecha una posibilidad abierta en la *Teogonía:* la aplicación del análisis conceptual y del entorno —llevados por primera vez a su conclusión, antes del cambio de la mentalidad griega, en el periodo de los sofistas— a la mejor organización del ámbito del discurso moral representado en *Los Trabajos y los Días.* Como ya hemos señalado, esta prioridad se apoyaba en una buena razón psicológica: un relato en que se recogieran las manifestaciones de los cielos visibles, narrando sus nacimientos, sus guerras, etc. —de hecho, una «cosmogonía»—, podía desembocar más fácilmente en un esfuerzo de integración mental y, consecuentemente, en una «cosmología» de las relaciones permanentes —porque el aparato visible del cosmos ya era también, por visible, una especie de «totalidad», un fenómeno aceptablemente simétrico y por tanto único, que podía desembocar en la noción del «uno». La noción de una pauta abstracta por la que se rigen los cielos y la tierra resultaba más fácilmente aceptable para la mente que la otra noción paralela, la de una sociedad cuyas costumbres y modos se rijan de conformidad con una pauta única; y ello porque el prototipo visual de la primera noción viene ya contenido en el área cerrada y semicircular que aparentemente contiene el firmamento y la tierra. De ahí que el *cosmos*[52] gozara de precedencia sobre la *dikaiosoune:* la teoría física sobre la moral.

La *Teogonía* añade al episodio del envío de los Titanes al Tártaro una especie de visión[53] del orden de conjunto del cosmos, con la tierra suspendida simétricamente entre el Cielo y el Hades, en algo parecido a un espacio donde habitan la Noche y el Día, que van emergiendo alternativamente para ocupar la atmósfera. Este relato poetizado —que, en su parte principal, es una secuencia de imágenes, aunque tenga algo de constructo— se cierne, por así decirlo, sobre el empeño de los primeros cosmólogos por elaborar una descripción más satisfactoria tanto de la historia del mundo como de su condición presente. Sus cosmologías,

partiendo de Hesíodo, tratan continuamente de apartarse de él; lo imitan, en un permanente intento de enmendarlo. Las descripciones de estos primeros cosmólogos —consideradas como intentos de incluir los cuerpos celestes, la atmósfera, la tierra, las aguas y el mundo subterráneo dentro de un esquema aceptable— no pasarían ahora de meras curiosidades de anticuario, ni ocuparían un lugar de honor en la historia del pensamiento europeo, si se hubieran contentado con la cosmología.

Pero lo que también hacen es aceptar el hecho, ya implícito en Hesíodo, de que algo está ocurriendo en su uso de la lengua griega, de que algo está sucediendo en sus propias mentes —incluso mientras se consagran a la cosmología—. Se dan cuenta de que mientras levantan acta del cosmos también están ofreciendo algo nuevo, una idea del orden concebido como premisa suprema de lo descrito, o como método de organización. El relato épico desmenuzaba los fenómenos en historias en marcha, manteniendo éstas dispersas dentro de los textos concretos. Los presocráticos son conscientes de que están integrando dichos fenómenos, extrayéndolos de los relatos y sometiéndolos a pautas; y, según se van dando cuenta, empiezan a intentar un paso importantísimo: tratan de expresar la propia idea de la integración, en cuanto principio imperante de su método. Esto era ya una abstracción, no un acontecimiento, y no podía expresarse mediante el vocabulario de la sintaxis de los acontecimientos. Los presocráticos, en consecuencia, toman la palabra griega para «una cosa» y la agregan a Dios o a ninguna otra palabra, dejándola suspendida en el neutro singular. Nace así la idea de «unificación», de «esquematización», de sistema, y nace como idea. Los presocráticos comprenden casi de inmediato que ni las palabras de ese tipo ni el concepto que representan pueden integrarse en un relato: necesitan expresiones enmarcadas en una sintaxis intemporal. El «uno» solamente «es». Y ese «es» ocupa su lugar de honor junto con el «uno»[54].

Los presocráticos, pues, estaban en situación de tratar de describir las normas básicas de lo que hacían. Su centro de atención ya no se sitúa en la visión cósmica, como tal, sino más bien en el método por el que se hizo posible una nueva ordenación de la experiencia. Puesto que ello suponía toda una serie de operaciones mentales y de mecanismos lingüísticos de nuevo cuño, hubo que empezar a interesarse en la urgente necesidad de desarrollar tanto un nuevo nivel de consciencia como un nuevo lenguaje: fue así como los presocráticos se vieron envueltos, automáticamente, en una guerra contra la consciencia y el lenguaje antiguos. No es posible definir la primera sin ponerla en contraste con el segundo. En otras palabras: la nueva consciencia sólo puede definirse por la vía negativa, es decir describiendo aquello de lo que es menester escapar: «nacer», «dejar de ser», «el cambio de forma y de color»[55] ..., toda la interminable pluralización del episodio, toda la infinita variedad de situaciones que surgen en la serie épica.

Este conflicto con un idioma que, al mismo tiempo, era indispensable utilizar —a falta de otro mejor—, impone a los presocráticos sus condicionamientos de tiempo y de lugar, señalando su situación de contendientes en un campo que hoy ya no existe tal como ellos lo encontraron. Su enfrentamiento trajo consigo toda una serie de aportaciones al vocabulario del pensamiento abstracto: cuerpo y espacio, materia y movimiento, permanencia y cambio, calidad y cantidad, combinación y separación, cuentan entre las nociones que ahora son moneda corriente para nosotros, pero que los presocráticos fueron los primeros en aproximar a la consciencia. Y lo hicieron alterando el contexto sintáctico de las palabras, aunque no sin acudir, a veces, a nuevas acuñaciones del singular impersonal. Ya no se trataba, como hemos visto, de «un cuerpo en el campo de batalla», sino de «cuerpo», con independencia del lugar en que pudiera hallarse[56]. Ya no se trataba de «un cesto que ahora está vacío, pero que pronto estará lleno»; lo que se discute ahora es si el cosmos está vacío, o tiene vaciedad, siempre y en todas partes[57].

A la ya mencionada reserva de conceptos físicos añadieron los presocráticos un mínimo vocabulario del proceso mental[58]. Dicotomías como razón y sentimiento, intelecto y sentidos, nos resultan ahora tan familiares, que cuesta trabajo comprender que los presocrátricos tuvieran que desbrozarse el camino para llegar hasta ellas, en su empeño por desentrañar y distinguir los diferentes niveles de esfuerzo y actividad física que iban surgiendo por efecto del nuevo lenguaje y del nuevo método de investigación. En lo esencial, la terminología recién aludida procede, por una parte, de la mirada introspectiva indispensable para la actividad de integración y abstracción, y, por otra, del hecho de que los presocráticos percibieran desde el principio que dentro de la experiencia homérica nunca se había intentado nada semejante. Ellos fueron buscando el nombre adecuado no sólo para cada nuevo concepto, sino también para el núcleo de consciencia personal en cuyo seno se estaban produciendo los cambios.

Los pensadores cuya actividad venimos esbozando aquí eran más bien protopensadores: no tuvieron más remedio que descubrir el pensamiento conceptual, como idea y como método, para poder estar en condiciones de recoger los productos del pensamiento; esto es: para que los sistemas brotaran con la debida fluidez. Entre ellos hay que incluir una serie de nombres, empezando por Jenófanes y terminando por Demócrito, pero —desgraciadamente— excluyendo la llamada escuela milesia, por la sencilla razón de que no ha llegado a nosotros su eventual contribución al desarrollo del concepto de abstracción en el contexto de la mente griega. Perdidos todos los *ipsissima verba,* no nos queda el más mínimo indicio de cuál pudo ser el alcance de los milesios en el sentido que aquí nos interesa[59].

Si volvemos la vista a la Atenas de tiempos de Demócrito, o un poco antes, el primer pensador local resulta ser un hombre que consagra toda

su energía a la tarea de definir más precisamente el carácter del impulso griego hacia la abstracción. Es indefendible la noción de que las enseñanzas de Sócrates significaran una inversión de las tendencias previas —aunque algo de ello se dé a entender en la propia *Apología* de Platón—[60]. Fueron los presocráticos quienes buscaron el vocabulario y la sintaxis indispensables, expresando una percepción de las facultades mentales requeridas al efecto —aunque todo ello lo hicieran, en muchos casos, sin tener una idea muy clara de lo que se traían entre manos—. La genialidad de Sócrates consistió en comprender lo que estaba sucediendo y, a renglón seguido, definir sus consecuencias psicológicas y lingüísticas. Es él quien propone la abstracción como método, él quien identifica específicamente la doble condición lingüística *(logos)* y psicológica del problema. El carácter de la abstracción queda formulado como acto de aislamiento, por el que se segrega el «ser en sí» de su contexto narrativo, donde solo se nos habla del «ser» mediante ejemplos o personificaciones. Es probable que Sócrates invirtiera buena parte de sus energías en la definición del sujeto pensante *(psyche)*, que empezaba a distanciarse críticamente de la matriz poética, donde toda experiencia se representaba mediante secuencias visuales. Con el distanciamiento viene la actividad de pensar «pensamientos» o abstracciones, los cuales integran el nuevo contenido de la experiencia socrática. No hay ninguna prueba contemporánea de que Sócrates llegara a concebir tales conceptos como formas: éstas, en principio, deben considerarse aportación platónica[61].

Dentro del proceso histórico de la cultura griega, el propio Sócrates se nos presenta como una figura paradójica, tan contradictoria como cualquiera de sus predecesores. Al igual que Parménides, por ejemplo, que sigue siendo un aedo, sin apartarse nunca de la tradición oral —aunque tratando desafiantemente de alcanzar tanto un conjunto de relaciones sintácticas no poéticas como un vocabulario no poetizado—, Sócrates permanece firmemente arraigado en la metodología oral, sin escribir una palabra —que nosotros sepamos— y sirviéndose de lo que había en el mercado, pero apoyando una técnica que, aunque él lo ignorara, sólo podía alcanzar su pleno desarrollo mediante la palabra escrita (que, de hecho, estaba a punto de poderse utilizar gracias al advenimiento de la escritura).

La tarea de Sócrates, emprendida por un ateniense en el núcleo mismo de su propia comunidad, estaba estrechamente vinculada al problema educativo de la ciudad-estado. Los cosmólogos, en sus esfuerzos teóricos, evitaron el problema de la conceptualización del comportamiento humano y de los imperativos éticos, y —por consiguiente— tampoco tomaron partido en el debate sobre la enseñanza. Con Sócrates, en cambio, entramos en un periodo —calificado a veces de «Ilustración» helénica— en que el impulso conceptual se aparta del entorno para concentrarse con las pautas de conducta del ser humano, que es tanto como decir en la política y la ética de la ciudad-estado. No es que la «política» y la «ética»

estuvieran ya identificadas como áreas de discurso y conocimiento. Fueron precisamente Sócrates y los sofistas quienes integraron tales áreas, otorgándoles identidad temática y preparando el camino para que más adelante llegaran a constituirse en disciplinas independientes. Con ello también empezaron a montar, dentro de tales áreas, los tenderetes abstractos requeridos para el intercambio de argumentos morales. Lo bueno y lo malo, lo útil, lo agradable, lo oportuno, lo natural, lo convencional... todo ello brota de la consciencia griega, que va hallando los nombres apropiados para cada nueva cosa, las más de las veces en neutro singular[62]. A medida que surgen, se van incorporando al grupo de cuerpo, espacio, movimiento, materia..., para entre todos constituir ese fondo básico de conceptos comunes sin el que no resulta posible el discurso a alto nivel. Así, pues, bajo la égida de los sofistas, de la Ilustración griega, hemos regresado a Hesíodo, aunque no a la *Teogonía*, esta vez, sino a *Los Trabajos y los Días*. La tarea más ardua, la de integrar el panorama humano, en cuanto opuesto al cósmico, sometiéndolo a conceptualización y análisis, es la última en emprenderse.

Es en este mismo periodo cuando empieza a identificarse como tal todo el impulso hacia lo abstracto. Los atenienses toman consciencia de su propia historia, percibiendo que algo nuevo acaba de introducirse en su lenguaje y experiencia: le dan el nombre de «filosofía». Lo poquísimo que nos ha llegado de los escritos sofísticos basta para hacernos comprender de inmediato hasta qué punto se esforzaron aquellos pensadores en alcanzar un nuevo nivel de discurso *(logos)* y un virtuosismo en el vocabulario conceptual que les sirvieran para clasificar tanto los procesos psíquicos (como, por ejemplo, sentimiento, razón, opinión), como los motivos humanos (como esperanza, temor) y los principios morales (la utilidad, la justicia).

Sócrates se ocupó de estos últimos conceptos sin ponerlos nunca en relación con lo físico[63]; pero no fue éste el caso de sus contemporáneos. El foco de atención estaba en el comportamiento humano, pero los problemas lingüísticos y conceptuales también abarcaban el comportamiento cósmico. De ahí que todos los comprometidos en la empresa reciban de Platón el calificativo de «filósofos»[64]. Grecia estaba ya embarcada en un juego tan arriesgado como fascinante, por el que las luchas de los héroes homéricos se traducían a enfrentamientos entre conceptos, categorías y principios.

Con el vocabulario de las ideas vio también la luz una prosa de las ideas, cuya expresión más vívida y eficaz hallamos en los discursos de Tucídides[65]. Puede que no otorgáramos tantos méritos al historiador si conociésemos mejor los escritos sofísticos: no hay duda alguna de que Tucídides tiene una considerable deuda con ellos. Idéntica influencia se percibe en los pocos escritos hipocráticos que nos han llegado de esta época. Se trata de ensayos sobre la disposición y el comportamiento del cuerpo humano y su entorno, ordenados por categorías. En este sentido,

todos ellos son opúsculos sofísticos, partícipes de la empresa común emprendida mucho tiempo antes, con Hesíodo, y que pronto alcanzaría su momento de máximo esplendor en las páginas de Platón.

Porque todo estaba dispuesto para que el genio apareciese en escena: alguien que, como escritor y no como poeta, fuera capaz de organizar de una vez para siempre la prosa de las ideas; que determinara de una vez para siempre, y por escrito, a qué sintaxis debía atenerse la redacción de dicha prosa; y que explorara las reglas de la lógica a ella aplicables. El genio no se hizo esperar, y tuvo además, por discípulo, otro genio capaz de corregir la lógica de su maestro, sistematizándola. Ambos hombres, en conjunción, crearon el «conocimiento» en cuanto objeto y contenido propio del sistema docente, desglosándolo en ética, política, psicología, física y metafísica. La experiencia que el hombre tiene de su sociedad, o de sí mismo y su entorno, recibe ahora existencia organizada e independiente, en la palabra abstracta.

A la sombra de ambos vive aún Europa, utilizando su lenguaje, aceptando sus dicotomías, sometiéndose a su disciplina de lo abstracto como vehículo principal de la educación superior, todavía hoy. La «música suprema» se ha trocado, de hecho, en filosofía: la paideia homérica se desliza sin sentir hacia el pasado, trocándose en recuerdo; y en recuerdo se trueca, paralelamente, el genio peculiar de Grecia, tal como se manifestara en los periodos arcaico y clásico alto.

Hemos desvelado algo de los predecesores de Platón, pero volviendo a correr el velo de inmediato. Han hecho una corta aparición, enunciando el prólogo del platonismo. Pero el prólogo, propiamente dicho, tiene que expandirse hasta adquirir las dimensiones de una nueva obra. La gran comedia helénica de las ideas se inició trescientos años antes de que Platón y Aristóteles redactaran sus obras. El prefacio a Platón no puede completarse sin un prefacio a los presocráticos y a su arquetipo, Hesíodo.

[1] *República,* 595b10, 598d7-8, 600e4-5, 605c10-11, 607a2-3.

[2] 607b3 ff.

[3] Denniston (vid. también supra, cap. 3, n. 14), observando la presencia en Aristófanes —especialmente en *Las Nubes* y en *Las Ranas*— de un grupo de términos «que llamaremos intelectualizantes», señala que *λεπτός* (y derivados) y *μέριμνα* (con sus verbos y compuestos) también se hallan presentes en Platón. De la comedia deduce que *γλῶττα* era «un remoquete popular contra todo tipo de intelectuales», y que Platón podría haber incluido en el mismo contexto *ἀδολέσχης* y sus derivados. Tales palabras subrayan lo que de desagradable tiene el vocabulario intelectual, convirtiéndolo en rasgo dominante, e idéntico cometido desempeñan dentro del pasaje platónico que acabamos de citar los vocablos *λακέρυζα* y *κενεαγορίαισιν.* Este aspecto de la cuestión pasa inadvertido a Atkins (p. 14), que pretende explicar las querellas por la «duda sembrada por los filósofos acerca de la mitología olímpica».

[4] Ferguson, en nota ad. loc., incluye también en la lista a Pitágoras y Empédocles.

[5] La preocupación de los pensadores presocráticos con los problemas de lenguaje y cognición, y su hostilidad a los poetas y a la *doxa,* serán objeto de estudio en un próximo trabajo nuestro.

[6] *φιλόσοφος* Heráclito B40 (de autenticidad sospechosa para Wilamowitz y defendible para Diels, ad loc.; cf. también Nestle, pp. 16, 249, n. 3) y Gorgias *Elogio de Helena* 1.3.

[7] *φιλοσοφεῖν* Heródoto 1.30; Tucídides 2.XL.1; Platón *Apol.* 23d (hablando de los cosmólogos), 29c, etc. (hablando de la dialéctica de Sócrates).

[8] *φιλοσοφίη* Hipócrates, *Anc. Med.* 20; en Platón acaso por primera vez en *Cármides* 153d3 *ἐγὼ αὐτοὺς ἀνηρώτων τὰ τῆδε, περὶ φιλοσοφίας ὅπως ἔχοι τὰ νῦν, περί τε τῶν νέων, εἴ τινες ἐν αὐτοῖς διαφέροντες ἢ σοφίᾳ ἢ κάλλει ἢ ἀμφοτέροις ἐγγεγονότες εἶεν* donde por el contexto se identifica el término con el ethos del círculo socrático, pero no aún con un cuerpo disciplinado de conocimiento; luego *passim* en *Gorgias, Fedón, República,* etc. Ueberweg-Praechter, *Grundriss* parágrafo 1, analiza con provecho «Der Begriff der Philosophie», pero oscureciendo la secuencia histórica del uso. Lo que nos ha llegado de la Comedia Antigua, aunque abundante en sátiras y chistes contra los sofistas y sus muchos derivados, jamás menciona ninguno de los tres vocablos con *phil-*, lo cual confirma la ausencia de todo uso profesional anterior a los socráticos, e implica que éstos no adoptaron la palabra hasta los últimos años de la vida de Sócrates. *Sophistes* fue durante mucho tiempo la palabra corriente para «intelectual», pero en principio también incluía a los poetas (supra, cap. 9, n. 27). Las palabras con *phil-* señalan la ruptura definitiva con la inteligencia «poetizada» anterior; cf. también supra, cap. 9, n. 28). Los orígenes, en Heraclides Póntico, de la fábula de que «filosofía» fue el nombre dado por Pitágoras a una determinada forma de vivir, están expuestos en Jaegger, pp. 97-98. Morrison, últimamente, ha tratado de insuflar nueva credibilidad a la fábula, pero a costa de someter la evidencia filológica a una especie de tercer grado: se ve forzado a admitir que ni *philosophia* en *Anc. Med.* ni *philosophein* en Tucídides «pueden en modo alguno ser pitagóricos», como tampoco el modo en que Sócrates emplea *philosophein* en la *Apología.* Pero se esfuerza en ver un renacimiento del hipotético sentido pitagórico en *Gorgias* y otros diálogos posteriores. Ello nos da, por orden cronológico: a) un tipo original de filosofía, pitagórico; b) otro tipo de finales del siglo V; c) otro tipo que Platón abraza temporalmente; d) un regreso de Platón a la cepa pitagórica, alejándose de la influencia socrática. Las fases b) y c) se explican en el siguiente párrafo: «Si, como parece poco probable, aún quedaba algún timbre pitagórico en la palabra *philosophia* y sus derivados en el último cuarto del siglo V, es evidente que Platón no pudo percibirlo, porque se hallaba bajo la impresión de la fuerte experiencia personal vivida con Sócrates, de quien dice en la *Apología* que dios le permitió gozar una vida de filosofía». Tan improbable y tortuosa carrera semántica nos pone de manifiesto hasta qué punto hay que retorcer las cosas para salvaguardar el puesto de honor

de que goza Pitágoras en la historia de la filosofía griega primitiva, en contra de toda evidencia.

[9] El *philosophos* hace su primera aparición en 375e10 y se le hace igual al *philomates* (376c2), sobre la base de que el *pathos philosophon* (376b1) es lo capaz de distinguir entre lo conocido y lo desconocido (376b4).

[10] 474c8-475b10: hasta el *philoinos*, adicto, se considera adecuadamente representativo de dicha sed (475a5).

[11] 475b8.

[12] Infra, n. 22.

[13] En 475e4 los verdaderos filósofos son *τοὺς τῆς ἀληθείας φιλοθεάμονας*; en 480a1 se han convertido en *τοὺς αὐτὸ ... ἕκαστον τὸ ὂν ἀσπαζομένους*.

[14] 480a11-12; 485a10-b3; 493e2-494a2. [En este último caso, Havelock traduce «The mass of men cannot be philosophic», más literalmente que Pabón/Fernández Galiano, porque el texto griego dice *φιλόσοφουντας*.]

[15] Supra, cap. 9, n. 28.

[16] *Fedón* 60d8-61b7.

[17] *Apología de Sócrates* 29d4-5, e1-3; cf. supra, cap. 11, nota 17.

[18] 23d4-7.

[19] En un volumen posterior pasaremos revista al testimonio de la Comedia Antigua en dicho sentido. Mírese como se mire, la proporción de títulos, argumentos o temas relativos a la enseñanza es verdaderamente descomunal.

[20] Supra, n. 7. [Havelock da aquí una traducción distinta del fragmento, que antes era: «filosofamos sin afeminamiento».]

[21] El significado de este prefijo, a que tanta importancia atribuye Platón (supra, nota 10), acaso pueda entenderse mejor a la luz de lo que Collingwood (p. 266) llama «carga emotiva» de la actividad intelectual (cf. también la p. 297: «Puede afirmarse, pues, que la poesía —en cuanto actividad de un hombre pensante, dirigida a un público pensante— expresa la emoción intelectual que se obtiene pensando de un cierto modo; filosofía será, en cambio, la emoción que se obtiene tratando de pensar mejor»). Conviene añadir que para Platón sólo lo segundo merecía la consideración de regla válida.

[22] Snell (supra, cap. 9, nota 27) puso en deuda a todos los historiadores de la filosofía griega al examinar el uso de *soph-* (pp. 1-19) y de su correlativo *episteme* (pp. 81-96). Cf. también Nestle, pp. 14-16, que intenta una arbitraria clasificación topológica de *sophos* en seis epígrafes.

[23] Snell, op. cit., con las citas de Ateneo y Cicerón.

[24] Supra, cap. 9, n. 27.

[25] *Apología* 18b7, 23a3.

[26] Cf. también cap. 9, notas 27 y 28.

[27] Supra, nota 18.

[28] Supra, notas 23 y 26.

[29] Con respecto al comportamiento histórico de las palabras que confieren prestigio, vid. supra, cap. 9, n. 28.

[30] Utilizando el lenguaje de Hume, podríamos afirmar que los presocráticos se dedicaron a preparar un método por el cual las impresiones pudieran trocarse en ideas; para ello, no obstante, hemos de entender las «impresiones» de Hume en un sentido muy amplio, y sus «ideas» en un sentido muy limitado. Las primeras comprenderían tanto lo «obtenido mediante la sensación» como lo «perpetuado por la consciencia o imaginación», mientras que las segundas se referirían a «algo elaborado por inferencia mediante la labor del intelecto» (Collingwood, p. 214, cf. p. 233, n. 1; pero contrástese con p. 171, donde las «ideas» de Hume se interpretan exclusivamente como obra de la imaginación).

[31] Como parecen haber hecho Kirk-Raven, en los casos de Heráclito y Empédocles.

[32] El postulado de que, dentro de la literatura griega, hubo una prosa de ideas anterior a la poesía, se resiste a desaparecer; cf. incluso Snell, p. 8: Jenófanes, Parménides y Empédocles emplearon el verso «obwohl die Zeit schon vergangen war, in der allein in metrischen Gewand einem Gedanken literarisch-praegnate Form gegeben werden konnte». Esta presunción va en paralelo con la tendencia a situar la aparición del alfabeto en los tiempos más remotos posibles (supra, cap. 3, n. 4).

[33] Concretamente en *Metafísica* A 3-10, además de varias notas cortas sobre las «opiniones» repartidas por toda su obra.

[34] Los métodos seguidos por Aristóteles para reformular las opiniones de sus predecesores son objeto de exhaustivo análisis en Cherniss, *Aristotle's Criticism*. La exposición que hace Teofrasto (Diels, *Dox. Gr.*, pp. 475-95) de los varios *archae* o primeros principios —esto es: de la metafísica presocrática tradicional—, parece estar basada directamente, según McDiarmid, en extractos de las notas aristotélicas, y no en los textos originales de que el autor pudiera disponer en su momento. De la exposición de Teofrasto procedían todos los diversos epítomes y libros de textos de historia de la filosofía que estuvieron en circulación tanto durante el período helenístico como el romano. El problema de la colisión entre el lenguaje de esta tradición «doxográfica» y el de los fragmentos presocráticos es de fundamental importancia para la historia del pensamiento griego primitivo, y hemos de estudiarlo en un próximo libro.

[35] Jenófanes, B 1 (que es en sí un poema elegíaco) propone que la poesía se atribuya nuevas responsabilidades didácticas (versos 13-16, 19-24), lo cual refleja, a nuestro entender, su nuevo *status* en cuanto comunicación preservada (por escrito).

[36] Este extremo ya se ha discutido antes, cap. 3, n. 4.

[37] Supra, cap. 7, n. 6.

[38] Esta afirmación, que no será de recibo para nadie que esté condicionado por la idea previa de que los milesios escribían prosa filosófica, será defendida con prolijidad en un volumen posterior (cf. también Nilsson *Katáploi*). Kranz, llevado por su credulidad, ha tratado de ampliar los *ipsissima verba* de Anaximandro (compárese la 4.ª edición FVS, donde Diels aún no incluye sección B, con la 5.ª y siguientes; Kirk-Raven y Kahn defienden la autenticidad de una cláusula sobreviviente; el lenguaje atribuido a Anaxímenes no está libre de sospecha). Jenófanes, Parménides y Empédocles son, sin duda de ningún tipo, poetas. En cuanto a Heráclito, sus palabras han de considerarse comunicación oral, prevista para ser escuchada y aprendida de memoria, pero no leída. Ello, en primer lugar, porque cada una de sus frases es autosuficiente, lo cual impide que Diels les confiera una organización sistemática. En algunos casos, las paráfrasis de menor antigüedad han alterado la tersura, el ritmo y el paralelismo de los originales. Sobre el «estilo» de Anaxágoras y Diógenes, vid. supra, cap. 3, nota 16.

[39] Platón *República* 10 595c1-2 *τῶν καλῶν ἁπάντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλός τε καὶ ἡγεμών*; 598d8 *τὸν ἡγεμόνα αὐτῆς* (sc. *τραγῳδίας*) *Ὅμηρον*; Aristóteles, *Metafísica* A. 3.983b2 *Θαλῆς ... ὁ τῆς τοιαύτης ἀρχηγὸς φιλοσοφίας*.

[40] Como va siendo reconocido por un número creciente de autores; cf. Kirk-Raven, pp. 24-32, nos. 24-8, sobre la «Cosmogonía de Hesíodo», y Gigon, *Ursprung*.

[41] Supra, cap. 5; vid. también 7, nota 19.

[42] Notopoulos, «Homer, Hesiod, etc.», aporta argumentos a favor de la persistencia en Hesíodo de «vestigios» derivados de la épica aquea, que pudo sobrevivir oralmente en el continente, con independencia del texto homérico que ahora poseemos.

[43] Webster, pp. 273-5, argumenta a favor de que se distinga entre la *Ilíada* y la *Odisea* (con las cuales agrupa los himnos délicos), por una parte, y Hesíodo (con quien agrupa la épica cíclica) por otra: «Hasta la *Odisea*, los poetas siguieron componiendo de conformidad con la vieja norma [oral]... Hesíodo ya empieza a romper con la vieja técnica». Notopoulos (nota anterior) defiende con extraordinaria fuerza el carácter oral de la poesía de Hesíodo. Estas dos opiniones no son irreconciliables. Solmsen, p. 10 (supra, cap. 6, n. 23) dice que

la «mayoría» de los expertos alemanes situarían la obra de Hesíodo en una fecha anterior a la *Odisea;* él, sin embargo, no parece estar de acuerdo.

[44] Cf. Nestlé, p. 45: «doch wähtle auch er fur seinem Zweck ein menschliche Vorbild, nämlich das des Stammbaums». Era este un acto de integración, que en forma muy rudimentaria (y no abstracta) ya formaba parte de los hábitos de Homero cuando componía listas (como señala Robinson, p. 51) o cuando primero nombra un colectivo y a continuación enumera los componentes de la lista. Ello es aplicable no sólo a las escenas de investidura de armas, dentro de la *Ilíada* (supra, cap. 4, n. 39), sino también a ejemplos simples, como *Odisea* 9.218 ff.: «y ya en su oquedad [de la gruta del ciclope] registrámoslo todo. Vimos zarzos cargados de quesos y prietos rediles que guardaban por orden de edad los corderos y chotos...; rebosaban de leche las vasijas labradas, colodras y jarras, en donde reservaba su ordeño» [trad. José Manuel Pabón]; o *Ilíada* 2.261 ff.: «si no te agarro y te quito tus propios vestidos, capa y túnica y lo que cubre las vergüenzas, y llorando te llevo del ágora a las veleras naves» [trad. Francisco Sanz Franco, con retoques]. Estos ejemplos son instructivos, porque su sintaxis (si nos ocupamos de incluir el contexto completo, sin aislar artificialmente un fragmento de la situación) no constituye un auténtico esfuerzo de abstracción, sino más bien un acto mental de «visión concreta», que empieza captando en su totalidad el acontecimiento o acción (supra, cap. 10) y luego, con entera libertad, *se va repitiendo* mientras repasa los componentes de la visión. Odiseo y sus hombres afrontan la experiencia de un espectáculo constituido por varios grupos de objetos. Estos no se representan como en un bodegón, inertes, sino en una sucesión de situaciones: los rediles están llenos, los cestos pesan, las vasijas rebosan; consiguientemente, el verbo, por dos veces, obtiene precedencia sobre el sustantivo. Luego, la mente, «agrupándose a sí misma», «recogiéndose», pasa revista a los fragmentos de que se compone esta visión total. De modo parecido, en el ejemplo siguiente, lo que viene en primer lugar es la amenaza esencial de Odiseo: agarrar a un hombre y desnudarlo; primero se expresa el acto total, en toda su radicalidad, y a continuación se explica en qué consiste... Tanto en uno como en otro ejemplo, la sintaxis, una vez concluida la enumeración, vuelve a su punto de partida, adoptando de nuevo la visión única: las «vasijas labradas», «el propio hombre». Lo que distingue este proceso de la verdadera categorización de especies en un género puede expresarse diciendo que: a) el género se percibe aquí de modo dinámico o visual, como acto o situación; b) los componentes vienen luego como yuxtapuestos a la situación, en lugar de subordinarse a ella, como ocurriría en una verdadera categorización.

[45] *Teogonía* 881 ff.

[46] Quien sí va más lejos es Nestle, afirmando de Hesíodo «So siegt die Reflexion über die Kunst, der Verstand über die Phantasie... etc.» (p. 52).

[47] Supra, cap. 4, pp. 72 y ss.

[48] Por ejemplo, *Los Trabajos y los Días* 279: «pero a los hombres dio la justicia, que es óptima en mucho» [trad. Paola Vianello de Córdova].

[49] Supra, cap. 4, nota 5.

[50] *Los Trabajos y los Días*, vv. 106 y ff. [En este punto, la traducción española de P. Vianello de Córdova da «cuento» por «λόγον».]

[51] *Los Trabajos y los Días*, v. 11, corrección (como señaló Wilamowitz, *Erga*, ad. loc.; cf. también Nestle, p. 46) de *Teogonía* 225 ff., que a su vez racionaliza *Ilíada*, 18.107-10. La expresión homérica, poetizada, específica y concreta, se convierte en «tema» de la corrección hesiódica, como también de la heracliteana (Heráclito, B. 80, cf. A. 22). [*Trabajos y loss días*, v. 11: «Único no es el género de lucha, mas sobre la tierra son dos, una que podría alabar quien la comprende, la otra reprobable».]

[52] Primero en el sentido «metafísico» de Heráclito B.30 (porque Anaxímenes B 2 es sospechoso).

[53] En tres variantes: *Teogonía* 719 ss., 736 ss., 807 ss.

[54] Jenófanes B 23, 24, 26; Heráclito B 10, 30, 32, 41, 50, 57, 89; Parménides B 2, 4, 8 *passim*, e igualmente en sus sucesores.

[55] Estas expresiones están tomadas de Parménides, pero también sus colegas emplean un lenguaje por el que se pretende afirmar la identidad, la continuidad y la unidad.

[56] Meliso B 9, Diógenes B 7, Demócrito B 141; cf. supra, cap. 14, n. 19.

[57] Meliso B 7, Empédocles B 13; cf. también Diller para el empleo de *cosmos*.

[58] En este campo son fundamentales las aportaciones de Snell y de von Fritz (vid. Bibliografía). «La dificultad (distinguir entre la terminología y conceptos originales, por una parte, y los correspondientes a la tradición, por otra) sólo puede superarse por un minucioso análisis de la historia de la terminología» —von Fritz (1946, p. 32).

[59] A pesar del intento de reconstrucción llevado a cabo por Kirk-Raven, sigue siendo verdad lo dicho por Kirk, p. 7: «No nos sentimos autorizados a dar por bien comprendido a ningún pensador presocrático mientras la interpretación que de él hacen Aristóteles o Teofrasto —aunque pueda reconstruirse a la perfección— no nos venga confirmada por los correspondientes textos del filósofo en cuestión, relevantes y bien autentificados».

[60] 198c8 ss.

[61] Supra, cap. 14, nota 20.

[62] Cf. los términos éticos griegos citados por Nestle en el capítulo dedicado a Protágoras, pp. 264-301.

[63] Supra, n. 60. Cuestión candente, muy debatida por los participantes en el «Problema socrático»; cf. Havelock, «Evidence».

[64] Supra, nota 18.

[65] Supra, cap. 3, nota 16.

Bibliografía citada

James Adam: ***The Republic of Plato*** (ed. y comentario), Cambridge 1920.

W. F. Albright: *The Archaeology of Palestine*, Penguin Books 1949.

'Some Oriental Glosses on the Homeric Problem', *AJA* 54 (1950) pp. 162-76.

'Northeast-Mediterranean Dark Ages' en *The Aegean and the Near East*, ed. S. S. Weinberg, N. Y. 1956, pp. 144-64.

J. I. Armstrong: 'The Arming Motif in the Iliad', *AJP* 79 (1958), pp. 337-54.

J. W. H. Atkins: *Literary Criticism in Antiquity*, Cambridge 1934.

H. H. Berger: *Ousia in de dialogen van Plato*, Leiden 1961.

John Burnet: *Early Greek Philosophy*, 4.ª ed., Londres 1958.

The Socratic Doctrine of the Soul (Proc. Brit. Acad., vol. 7), Oxford 1916.

The Ethics of Aristotle (ed. y com.), Londres 1900.

C. M. Bowra: *Problems in Greek Poetry*, Oxford 1953.

Tradition and Design in the Iliad, Oxford 1930.

Heroic Poetry, Londres 1952.

Rhys Carpenter: 'The Antiquity of the Greek Alphabet', *AJA* 37 (1933), pp. 8-29.

'The Greek Alphabet Again', *AJA* 42 (1938), pp. 58-69.

H. M. y N. K. Chadwick: *The Growth of Literature*, Cambridge 1932-40.

H. F. Cherniss: *The Riddle of the Early Academy*, Berkeley 1945.

Aristotle's Criticism of Presocratic Philosophy, Baltimore 1935.

R. G. Collingwood: *The Principles of Art*, Oxford 1938.

R. M. Cook and A. G. Woodhead: 'The Diffusion of the Greek Alphabet', *AJA* 63 (1959) pp. 175 y ss.

F. M. Cornford: *The Republic of Plato* (tr. y notas), Nueva York 1945.

Before and After Socrates, Cambridge 1932.

Phillip DeLacy: 'Stoic Views of Poetry', *AJP* 69 (1948) pp. 241-71.

A. Delatte: *Les Conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, París 1934.

J. D. Denniston: 'Technical Terms in Aristophanes', *CQ* 21 (1927) pp. 113-21.

H. Diels: *Doxographi Graeci*, Berlín 1879 (3.ª ed., 1958).

Fragmente der Vorsokratiker, Berlín 1922, 4.ª ed.

H. Diels and W. Kranz: *Fragmente der Vorsokratiker*, Berlín 1934-8, 5.ª ed.

A. Diès: *Autour de Platon*, París 1927.

Hans Diller: 'Der vorplatonische Gebrauch von *ΚΟΣΜΟΣ* und *ΚΟΣΜΕΙΝ*' in *Festschrift Bruno Snell zum* 60. *Geburtstag etc.*, Munich 1956, pp. 47-60.

E. R. Dodds: *The Greeks and the Irrational*, Berkeley 1956 (Trad. Madrid, Revista de Occidente).

Sterling Dow: 'Minoan Writing', *AJA* 58 (1954) pp. 77-129.

'The Greeks in the Bronze Agee', XIe Congrès International des Sciences, Estocolmo 1960.

T. J. Dunbabin: *The Greeks and their Near Eastern Neighbors*, Londres 1957.

G. F. Else: ' "Imitation" in the Fifth Century', *CP* 53 (1958) pp. 73-90 y 'addendum' 245.

H. C. Evelyn-White: *Hesiod Homeric Hymns* etc. (Loeb), Londres 1950.

John Ferguson: *Republic* Book Ten (texto y com.), Londres 1957.

M. I. Finley: *The World of Odysseus*, N. Y. 1954.

H. Fraenkel: *Wege und Formen fruehgriechischen Denkens*, Munich, 2.ª ed. 1960 (Trad. Madrid, Visor).

P. Friedlaender: *Plato* (tr. Meyerhoff), Vol. I, N. Y. 1958.

K. von Fritz: '*ΝΟΟΣ* and *ΝΟΕΙΝ* in the Homeric Poems', *CP* 38 (1943) pp. 79-93.

'*ΝΟΟΣ ΝΟΕΙΝ* and their derivatives in Pre-Socratic Philosophy', Part I, *CP* 40 (1945) pp. 223-42; Part 2, *CP* 41 (1946) pp. 12-34.
K. von Fritz: 'Das Prooemium der Hesiodischen Theogonie' en *Festschrift B. Snell* pp. 29-45.
O. A. Gigon: *Der Ursprung der griechischen Philosophie*, Von Hesiod bis Parmenides, Basilea 1945.
John Gould: *Development of Plato's Ethics*, Cambridge 1935.
W. C. Greene: 'Plato's View of Poetry', *HSCP* 29 (1918), pp. 1-75.
B. A. van Groningen: *In the Grip of the Past*, Leiden 1953.
G. M. A. Grube: *Plato's Thought*, Londres 1935.
'Plato's Theory of Beauty', Monist 1927.
W. K. C Guthrie: *The Greeks and their Gods*, Londres 1950.
R. Hackforth: 'The Modification of Plan in Plato's Republic', CQ 7 (1913) pp. 265-72.
D. W. Hamlyn: 'Eikasia in Plato's Republic', *Phil. Quart.* '8 (1958) pp. 14-23.
G. M. A. Hanfmann: 'Ionia, Leader or Follower', *HSCP* 61 (1953) pp. 1-37.
E. A. Havelock: 'Why Was Socrates Tried?: Studies in Honour of Gilbert Norwood, Toronto 1952, pp. 95-109.
'The Evidence for the Teaching of Socrates', *TAPA* 65 (1934) pp. 282-95.
The Liberal Temper in Greek Politics, Londres y New Haven 1957.
Jens Holt: *Les Noms d'action en -σις (-τις)*, Aarhus 1940.
F. Householder: Book Review of Emmett Bennett and Others, *CJ* 54 (1959) pp. 379-83.
F. Jacoby: *Hesiodi Carmina Pars I: Theogonia*, Berlín 1930.
W. Jaeger: *Aristotle* (Trad. inglesa), 2.ª ed., Oxford 1948.
Paideia, Vol. I (Trad. México, F. C. E.), Oxford 1939.
L. H. Jeffery: *The Local Scripts of Archaic Greece*, Oxford 1961.
Marcel Jousse: *Le Style Oral rhythmique et mnémotechnique chez les Verbomoteurs*, París 1925.
C. R. Kahn: *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*, Nueva York 1960.
G. S. Kirk: *Heraclitus: The Cosmic Fragments*, Cambridge 1954.
G. S. Kirk: 'Dark Age and Oral Poet', en *Proceedings Camb. Philol. Soc.* 1961, pp. 34-48.
G. S. Kirk and J. E. Raven: *The Presocratic Philosophers*, Cambridge 1957.
W. Kranz: Ver bajo Diels.
A. Lesky: *Geschichte der grieschischen Literatur*, Berna 1957-8.
R. O. Lodge: *Plato's Theory of Art*, Londres 1953.
Albert Lord: *A Singer of Tales*, Cambridge (Mass.) 1960.
'Homer Parry and Huso', *AJA* 53 (1948) pp. 34-44.
H. L. Lorimer: *Homer and the Monuments*, Londres 1950.
'Homer and the Art of Writing', *AJA* 52 (1948) pp. 11-73.
J. B. McDiarmid: 'Theophrastus on the Presocratic Causes', *HSCP* 61 (1953) pp. 85-156.
Karoly Marot: *Die Anfaenge der griechischen Literatur*, Hungary Acad. Sci. 1960.
H. I. Marrou: *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, 4.ª ed., París 1958.
A. Meillet: *Les Origines Indo-européennes des mètres grecs*, París 1923.
Gordon M. Messing: 'Structuralism and Literary Tradition', *Language* pp. 27-1 (1951).
J. S. Morrison: 'The Origins of Plato's Philosopher-Statesman', CQ N.S. 8 (1958) pp. 198-218.
W. Mure: *A Critical History of the Language and Literature of Ancient Greece*, Londres 1850.
J. L. Myres: 'Folk Memory', *Folklore* 37 (1926) pp. 13-24.
K. O. Mueller: *A History of the Literature of Ancient Greece*, 1841 (en alemán), 1858 (tr. ingl.).
W. Nestlé: *Vom Mythos zum Logos*, Stuttgart (2.ª ed.) 1942.
R. L. Nettleship: *Lectures on the Republic of Plato*, ed. Charnwood, Londres 1925.
M. P. Nilsson: *Homer and Mycenae*, Londres 1933.
ΚΑΤΑΠΛΟΙ, Rh. Mus. 60 (1905) pp. 161-89.
'Die Uebernahme und Entwicklung des Alphabets durch die Griechen' (1918), reimpreso op. sel., vol. 2, Lund 1952.

J. A. Notopoulos: 'Mnemosyne in Oral Literature', *TAPA* 69 (1938) pp. 465 ss.
'Parataxis in Homer', *TAPA* 80 (1949) pp. 1-23.
'Homer, Hesiod and the Achaean Heritage of Oral Poetry', *Hesperia* 29 (1960).
Denys Page: *History and the Homeric Iliad*, Berkeley 1959.
F. A. Paley: *The Epics of Hesiod*, Londres 1861.
Adam Parry: 'The Language of Achilles', *TAPA* 87 (1956) pp. 1-7.
Milman Parry: *l'Epithète Traditionelle dans Homère*, París 1928.
H. J. Paton: 'Plato's Theory of *εἰκασία*, *Proc. Arist. Soc.* 22 (1922) pp. 69-104.
E. D. Phillips: 'A Suggestion about Palamedes', *AJP* 78 (1957) pp. 267-278.
H. N. Porter: 'The Early Greek Hexameter', *YCS* 12 (1951) pp. 3-63.
L. J. D. Richardson: 'Further Observations on Homer and the Mycenaean Tablets', *Hermathena* 86 (1955) pp. 50-65.
Richard Robinson: Plato's Earlier Dialectic, Ithaca, N. Y. 1941.
S. H. Rosen: 'Collingwood and Greek Aesthetic', *Phronesis* 4 (1959) pp. 135 ss.
T. Rosenmeyer: 'Gorgias, Aeschylus and *Apate*', *AJP* 76 (1955) pp. 225-60.
'Judgment and Thought in Plato's Theaetetus' (fotocopiado), presentado a la Soc. Anc. Greek Phil., Nueva York, diciembre 1959.
Jacques Schwartz: *Pseudo-Hesiodea*, Leiden 1960.
Paul Shorey: *The Unity of Plato's Thought*, Chicago 1903.
Plato's Republic (Loeb), Londres 1935.
E. E. Sikes: *The Greek View of Poetry*, Londres 1931.
H. W. Smyth: *Greek Melic Poets*, Londres 1900.
Bruno Snell: *Die Ausdruecke fuer den Begriff des Wissens in der vor-Platonischen Philosophie*, Philol. Untersuch., 29 Berlín 1924.
The Discovery of Mind (tr. Rosenmeyer), Oxford 1953.
Friedrich Solmsen: 'Gift of Speech in Homer and Hesiod', *TAPA* 85 (1954) pp. 1-15.
Alice Sperduti: 'The Divine Nature of Poetry in Antiquity', *TAPA* 81 (1950) pp. 209-40.
R. G. Steven: 'Plato and the Art of his Time', *CQ* 27 (1933) pp. 149-55.
J. Tate: ' "Imitation" in Plato's Republic', CQ 22 (1928) pp. 16-23.
'Plato and Imitation', CQ 26 (1932) pp. 161-9.
A. E. Taylor: *Varia Socratica*, Oxford (Parker) 1911.
Socrates, Edimburgo 1932.
E. G. Turner: 'Athenian Books in the Fifth and Fourth Centuris B. C.', conferencia inaugural Univ. Coll., Londres (H. K. Lewis), 1952.
Ueberweg-Praechter: *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, Vol. 1, 13th edn., Basilea 1951.
B. L. Ullman: 'How Old is the Greek Alphabet?', *AJA* 38 (1934) pp. 359-81.
M. Ventris and J. Chadwick: *Docuuments in Mycenaenan Greek*, Cambridge 1956.
W. J. Verdenius: *Mimesis*, Leiden 1949.
H. T. Wade-Gery: *The Poet of the Iliad*, Cambridge 1952.
Calvert Watkins: 'Indo-European Origins of a Celtic Metre', Proc. Int. Conf. on Poetics, Warsaw, August 1960 (Inst. Lit. Stud. Polish Acad. Sc.).
T. B. L. Webster: *From Mycenae to Homer*, Londres 1960.
'Greek Theories of Art and Literature down to 400 B. C.', CQ 33 (1939) pp. 166-79.
'Homer and the Mycenaean Tablets', *Antiquity* 113 (1955) pp. 14 ss.
C. H. Whitman: *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge (Mass.) 1958.
U. von Wilamowitz-Moellendorf: *Platon*, Vol. I, 3rd edn., Berlín 1948.
Hesiodos Erga, Berlín 1928.
Rodney S. Young: 'Late Geometric Graves and a Seventh-Century Well in the Agora' *Hesperia*, Supp. 2 (1939).
'Review of Dunbabin', *AJA* 64 (1960) pp. 385-7.
Zeller-Nestle: *Die Philosophie der Griechen*, 13th edn., Leipzig 1928.
T. Zielinski: 'Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos', *Philologus* Supplementband 8 (1901).

Índice